STVDI DIRETTI DA

·ARTVRO FARINELLI·

GINO GORI

IL TEATRO CONTEMPORANEO

E LE SUE CORRENTI CARATTERISTICHE DI PENSIERO E DI VITA NELLE VARIE NAZIONI

TORINO
FRATELLI BOCCA - EDITORI
MILANO · ROMA

TEATRO CONTEMPORANEO

GINO GORI

IL TEATRO CONTEMPORANEO

E LE SUE CORRENTI CARATTERISTICHE DI PENSIERO E DI VITA NELLE VARIE NAZIONI

TORINO (2)
FRATELLI BOCCA - EDITORI

1924

I.

ARTE E TEATRO

[Teorie — Tentativi — Ricerche].

Il problema circa i reciproci rapporti fra arte e teatro è stato più di una volta posto in discussione; ma sia che un principio direttivo sufficiente e necessario a risolverlo facesse difetto; sia che i termini di esso non fossero esattamente definiti, non si giunse mai se non a conclusioni contradittorie e fra di loro repugnanti, ciascuna tuttavia armata di una pretesa d'assoluta infallibilità. Così che per alcuni il teatro venne a rappresentare la più perfetta e la più piena forma d'arte, laddove per altri, con la medesima ambizione di infallibilità, la forma più scadente. Per altri ancora una via di mezzo, una zona di confine fra la vera arte e la tecnica, la creazione e il mestiere.

Proponendomi di chiarire il problema e di prospettare le questioni collaterali che con esso si integrano, procedo anzitutto a una definizione dei termini, una nomenclatura necessaria per non incorrere in equivoci.

1) ARTE. — Rivelazione di un *al di là,* detto *contenuto,* a mezzo di una *forma bella,* vale a dire atta a suscitare una emozione estetica.

2) CONTENUTO. — L'organico mondo, che può o no avere una corrispondenza col mondo empirico o sensibile; ma che in ogni modo rappresenta *una assoluta realtà relativa* per l'artista-pensatore. Contenuto dell'opera d'arte poi non può essere che *l'individuale in funzione dell'universale;* l'uno inquadrato nella cornice metafisica del tutto.

3) Ogni manifestazione di arte non può essere che *libera*. Ciò vuol dire sciolta da due ordini di contingenze, quelle che chiamerei *teorico-pratiche* (morali, religiose, pedagogiche, di propaganda a favore di un ideale, ecc. ecc.) e quelle pratiche, quali le esigenze della *moda,* dei lettori, degli spettatori, ecc.

4) Ogni opera d'arte è veramente tale, quando sconfina dall'angusto campo raziocinativo e logico per spaziare nel puro *cielo* dell'irrazionale (col che si significa il *metalogico,* l'intuitivo, che sfugge e sfuggirà sempre al pensiero praticistico e costruttore del materiale sensazionale per fini utili). Solo rappresentando l'irrazionale dell'individuo o del cosmo inteso come individuo nella inquadratura dell'universale, l'arte ha ragione di essere, s'identifica con una funzione insopprimibile e essenziale dello spirito. In tutti gli altri casi coincide col *gioco;* diviene una materialistica effusione di energia che, per lusso, finge e s'appaga della finzione. Teoria quest'ultima che, per esser totalmente destituita di valore, e puerile, noi respingiamo senz'altro.

5) L'arte, in quanto esplora l'irrazionale e lo porta in luce (senza l'arte, *l'irrazionale* rimarrebbe assolutamente muto e destinato alla sua perpetua ombra, sarebbe cioè un *inconoscibile* misterioso) si vale di un linguaggio suo proprio che possiamo chiamare addirittura *gergo*. Questo è al di là e al di qua del linguaggio comune, cioè del linguaggio discorsivo, generico, sillogistico, concatenato e meccanizzato, di cui ci serviamo nei casi quotidiani della vita e nella scienza sperimentale e deduttiva.

6) L'arte, come visione lirico-metafisica del mondo, è costituita di ciò che il pensiero logico o praticistico chiama *inutilità,* di fronte alla logica e alla pratica. Tutta l'arte, anzi, è una immensa *inutilità* di fronte a quel pensiero, fino a tanto almeno che esso non rompe la corteccia che lo incarcera, rinnegando sè stesso, e assurgendo alla zona della speculazione metafisica, cioè di una speculazione affatto disin-

teressata. Fino a che il pensiero si costringe, nella logica, ad ammettere il mito del *Naturale,* del *Reale,* dell'*Obbiettivo* in sè e per sè, *la Natura ed il mondo positivo,* esso si trova nella fatale posizione di una cecità immodificabile di fronte all'arte, che esclude il reale, il naturale, il mondo positivo, retinico, in quanto si profonda nell'assoluto e in ciò che nella mutevole e dinamica relatività appare ed è l'Assoluto.

7) L'arte, appunto quando penetra l'Assoluto fino al cuore, quando in esso naufraga e si disperde, se riguarda il mondo delle forme contingenti e dei fenomeni, è dominata da una esaltazione di tal superiorità che non si risolve se non *nella ironia.* È la ironia metafisica, la quale si oppone e sta, come termine di antitesi, di fronte alla serietà della illusoria scienza che sogna, nei suoi lenti momenti di progresso, il dominio di sè sul mondo, la propria regalità sulle cose ridotte a schemi verbali, di cui si accontenta.

8) Fra logica e metalogica, fra scienza e arte, oltre alle tante differenze che le separano, ve ne ha una che non fu ancora messa in giusta evidenza: la logica è la testuggine nel tempo e nello spazio; l'arte il volo e la visione a distanza, anzi la *seconda visione.* La *simultaneità* e la *contemporaneità degli opposti e dei contradittori* è un non senso per la scienza; ma per l'arte è una naturalità fuor di dubbio.

9) Tutti i mezzi esteriori, tutti gli strumenti, tutte le forme espressive, possono essere assunte dall'arte per sensibilizzare la intuizione, per rivelare l'*al di là.* La stoltezza rettorica e accademica, la quale separa e fraziona *l'arte* in *arti* sulla base della materia o dello stromento di cui il pensiero si vale per esprimersi, ha indotto taluni mostruosi pregiudizi, dei quali uno è per esempio la indipendenza presunta e difesa della poesia, puta caso, dalla musica, e di questa dalla pittura, e di tutte tre dalla scultura e dal rilievo, e così via. Basterà riflettere, per eliminare via questo assurdo che, come, nel campo di un'*arte* sola, la parola, facciamo conto di Dante, ha bisogno di torsioni, di stiramenti incalcolabili, per dire

ciò che Dante pensa e vede, mentre la parola di Ludovico Ariosto fluisce serena e vergine nei suoi significati e nelle sue costruzioni più comuni; così nel campo che noi chiamiamo della *speculazione artistica del mondo* (cioè, nè più nè meno che nel campo dell'arte totale), il pensiero di Tizio può aver bisogno di fondere e di associare due o più stromenti espressivi (parola e musica nella IX di Beethoven), o addirittura tutti, almeno i maggiori (Wagner).

Ciò, evidentemente, non esclude che all'elementare pensiero di un altro artista non sia più che sufficiente solo uno stromento. La così detta *fusione delle arti* dunque non è in nessun modo una fusione nè un arbitrio. È semplicemente un'espressione più complessa, e fors'anco più matura, di una sensibilità metafisica a cui sarebbe inadeguata la espressione semplice di un solo strumento (la parola, per esempio).

* * *

A questa nomenclatura-programma, bisogna farne seguire un'altra relativa esclusivamente al teatro. È assai più breve.

1) Teatro N. 1. — Rappresentazione della logica empirica della vita, della realtà contingente, del sensibile assunto alla dignità dell'assoluto. Verisimiglianza, realismo, sillogistica degli avvenimenti, lentezza discorsiva e costruzione arbitraria, con la pretesa tuttavia di coincidere col *vero,* di casi che solo il Caso e l'Imprevisto effettivamente regolano. È il teatro come per lo più s'intende, il nostro teatro d'occidente, tradizionale e intellettualistico, o gran parte di esso.

2) Teatro N. 2. — Rappresentazione suggestiva dell'Irrazionale, del *Vero-falso* (ultra-vero, vero metafisico), dell'inverosimile (di fronte alla empiria), dell'indicibile razionalisticamente, del mistero rivelato, dell'Inconscio dell'io e del Mondo. Velocità, intersecazione di piani mentali, simultaneità, concomitanza dei contrari, musicalità, convergenza di mezzi

espressivi nella espressione resultante, complessa, intensiva; o scarnificazione di un solo mezzo espressivo, usato da un punto di vista congruo, e però inevitabilmente intensivo.

È il teatro vero, antiborghese, antioccidentale, magico, mistico.

È l'arte essenziale.

*
* *

Posto ciò si può procedere a un'analisi dei fatti, ritenendo intanto che s'ha da mettere in chiaro come il teatro N. 1 non è che una larva d'arte, una pseudo arte, la illusione di un'arte; laddove il teatro N. 2 è una potente e vera realizzazione dell'arte globale, della intuizione, della rivelazione di al di là determinati.

Parlando dunque di teatro s'impone tener d'occhio, oltre che alle 9 proposizioni da me fissate, alla differenza fatta tra teatro N. 1 e teatro N. 2.

*
* *

Ecco allora quanto c'è da dire, riducendo un prolisso ragionamento ai suoi punti essenziali. Elenco, numericamente, a fine di suprema chiarezza.

1) Il teatro N. 1 si svolge sui margini dell'arte, escludendo anzi tutto la *libertà*. Ad esso, per ragioni di tradizione, di utile, di morale, di moda, sono imposti dei temi fissi, degli sviluppi preordinati. È una convenzione. L'autore imbastisce il suo aborto in maniera che il pubblico *indovini*, presupponga fin dalle prime battute lo sviluppo del dramma. Lo sviluppo s'arresta spesso alla rappresentazione di un argomento, incapace, per mancanza di volo, di assurgere nell'atmosfera di un vero contenuto. La convenzione, che impone l'appagamento del *gusto comune*, di un *gusto medio, mediocre,* di una intelligenza adusata ai luoghi comuni, esige

da codesto teatro una concatenazione logica di fatti, di avvenimenti, di pensieri, di sentimenti e di parole che lo sospinga immediatamente al di là del cerchio dell'arte vera, cioè della metalogica. L'abuso della *mozione degli affetti,* della sentimentalità, lo ricaccia ancor più lontano dall'arte, che è speculazione. L'attenzione che esso fissa sul mondo, sull'azione, *combinata* e *artificiale,* lo arresta nella zona dell'arbitrio, del sensibile, dell'esteriore, sì che esso in definitiva si risolve in un avvenimento falso, ma presunto veridico o verisimile, trattato secondo le norme di una millenaria tecnica, la cui origine va ricercata nel pregiudizio intellettualistico della razza mediterranea. Si comprende come, soltanto perchè esclude da sè ogni motivo lirico e ogni indagine metafisica, sia indotto ad appoggiarsi, ombra su alcun che di saldo, alla colonna della morale di moda, o di tradizione, o di spazzatura, nella quale teoricamente razzolano i detriti umani di ogni epoca, quei voluminosi detriti che costituiscono la percentuale massima di ogni civiltà e d'ogni età.

2) In quanto logico e non metalogico, pseudo arte (o arte mista) e non *arte pura,* visione stereoscopica di una realtà colta alla superficie ed empirica, ed offerta al comune occhio medio d'un pubblico escluso da ogni possibilità d'indagine metafisica e di gioia artistica, il teatro N. 1 rimuove da sè qualsiasi tentativo di esprimere gli *al di là* delle cose, l'irrazionale cosmico e individuale, il mondo occulto, le rivelazioni di cui la sostanza giace nelle ombre circostanti alle forme, il *fantastico* (questa realtà possibile, questo slancio sorpreso nelle linee di forza delle cose come aspirazione, gioco, scherzo, burla, riso del mondo che si diletta e vorrebbe altrimenti ricostruirsi) e pertanto la *meraviglia.*

3) Non solo; ma esso rimuove da sè, come eterogeneo e repugnante, quel *gergo* di cui ho parlato e che è la naturale espressione dell'arte vera.

Ma, come quel *gergo* è fatto di ciò che io chiamo *dinamismo* ed *immagine,* l'una e l'altra di queste risorse con le sue

rispettive e infinite applicazioni, si bandisce dal teatro N. 1, come da un ambiente non suo e inadatto alla libera respirazione di organismi veramente vivi. L'immagine poi, essendo a sua volta *simbolo,* la schiacciante pseudorealtà confinerà fuori di sè anche il simbolo, nel quale, sotto un certo punto di vista che qui non è il luogo di chiarire, può risiedere addirittura tutta l'arte.

Contro questa manomissione secolare della fantasia, questa interdizione dell'atto creativo, questa soffocazione della volontà è insorto il *teatro del colore,* auspice Achille Ricciardi. Ne va detta qui, come nel luogo più acconcio, una parola che specifichi la mia posizione di fronte ad esso.

In quanto ostile alla realtà borghese, al *teatro aneddoto,* al *teatro oleografico, sociale, psicologico, logico* ecc., io inclino incondizionatamente verso la scena detta del *colore.* Me ne persuade in modo decisivo il programma, la base teorica, su cui essa si fonda; volontà di esprimere tutte le possibilità liriche, di concretare quel che il Ricciardi chiama *dialogo astrale delle anime,* di realizzare sensibilmente le vibrazioni dell'*io profondo,* d'incatenare *l'io logico e passionale,* perchè il prigioniero *io istintivo* sia in grado di volare vittoriosamente. E che io stia per un dramma (per un'arte) illogico, irreale, lirico, intuitivo, lo si comprende dal fin qui detto, e dalla significazione, non quella fiacca e stanca, ma quella nuova e rinverginata che io dò ai termini *illogico irreale lirico* e *intuitivo.* Meglio ancora; poi che il teatro del colore intende di volgersi verso una rappresentazione della vita, dinamica e trascendentale, rappresentazione suggerita ed imposta dalla presente sensibilità, esso non può non riscuotere tutte le mie simpatie. Che la mimica, la danza, il silenzio ritmico e la musica siano altrettante espressioni dell'oscuro e inconoscibile *io,* il quale deve esser portato in luce e

focalizzato, non è chi non creda; nè io, con le mie idee, posso non condividere la profonda persuasione del Ricciardi. Tanto la condivido che, dianzi, ho esplicitamente insistito, per quanto in forma sommaria, sulla natura della espressione e la sua potenzialità. Cosicchè la mia concordia col Ricciardi diviene commovente, essendo io stato sempre convinto e avendo sempre predicato la necessità di porre sullo stesso piano, e di giudicare come valori equivalenti parola canto mimica e danza. Sono altresì persuasissimo che contro l'errore del Bakst, abbia incondizionata ragione il Ricciardi, il quale concepisce l'attore non come la *macchia di colore* emergente dalla policromia del *décor;* ma come una precisa e altissima dignità umana, libera nel gesto evocatore, non cosa ma persona.

Inoltre la scena intesa fino ad oggi, nel nostro teatro borghese occidentale, come una entità astratta rappresentante alcun che di esterno, di separato o separabile dall'*azione scenica* è un tal controsenso, dovuto sempre al logismo del mediocre pubblico, che io, respingendo codesto logismo, non posso a sua volta non respingere. La scena è, al contrario, pel Ricciardi e per me, una identificazione dinamica intuitiva irrazionale, una sintesi, fra ciò che essa rappresenta e l'azione. E poichè essa solo può giustificare sè stessa, quando sia una realtà agente e vivente, e non una mummificazione gelida, una espressione a sua volta dell'anima vaga delle cose e dell'attore, alla scena non potrà negarsi il movimento, come difatti il *teatro del colore* non lo nega, massime dopo le geniali realizzazioni delle architetture dinamiche di volumi luminosi ideate da Enrico Prampolini.

Le architetture dinamiche del Prampolini, coi loro capovolgimenti di piani plastici, i loro cozzi, la loro irrealtà (e pertanto la loro *realtà* profonda) fanno effettivamente della scena un tumulto multanime che s'immagina riflettere il tumulto interiore dell'attore e nel tempo stesso diffondere sull'attore il suo individuale tumulto. Tutto vive. E questo assioma, che non può entrare nella testa degli ignoranti e degli uomini

pachidermi, si attua difatti nello snodamento mobile della scena, che ha una sua anima, come tutte le cose. Conflitto o armonia con l'anima dell'attore, visione fantastica di quest'anima sulla superficie o nella profondità di un'altra anima, questa è la verità che si nasconde di là dal presunto capriccio della scena mobile e irreale.

Resta il colore. È inutile che io riesumi il libro del Ricciardi per esporre in sommario i princìpi a cui egli subordina l'applicazione delle luci e del colore alla scena. Si può in ogni modo tener per certo quanto segue:

1) Il colore può rendere la traccia sensibile della psicologia dei personaggi.

2) Esteriorizza il ritmo del *pathos* drammatico.

3) Rivela ciò che io chiamo *al di là* della forma. Segna, quindi, simile al movimento d'un quadrante, il divenire del mondo interiore, il *sublimen* dell'azione.

4) Consegue indefettibilmente che la durata di un momento drammatico, espressa *anche* da un colore, deve essere subordinata alla durata d'*impressione* che un colore può esercitare sulla retina. Chiarendo, da un momento drammatico all'altro, perchè la suggestione abbia luogo, è necessario passare con un salto brusco, improvvisamente e violentemente. I trapassi progressivi non fanno che attenuare la magia incantatrice dell'arte. Ora, se un colore *A* corrisponde al momento *A'*, allorchè questo sarà sostituito dal momento *B*, il colore *A* vorrà esser sostituito dal colore *B'*. Quanto tempo può durare la impressione emozionale del colore *A* o *B* sulla retina? Ce lo dice, osserva il Ricciardi, la fisiologia e la fisica. Noi non dobbiamo superare quel tempo, altrimenti il dato emotivo si spegnerà nel dato sensazionale. Dunque i momenti *A'* o *B'* avranno altrettanta durata; e protrarla, significherebbe rompere l'armonia frà dramma e colore, o rendere il colore una superfluità.

5) Cosicchè il dramma non sarà che una successione di episodi visivi. Il colore in essi starà a significare un intensificazione della parola, della musica, della mimica e della danza.

6) Colore e scena sono destinati, in concorrenza con la plastica e le voci, a destare nello spettatore quegli strati profondi che il Ricciardi chiama *astrali* non si sa bene perchè e che in sostanza s'identificano con l'inconscio.

Il colore, per conseguenza, è concepito come una gamma, una successione di gamme che fisicamente combinate generano una sorta di orchestra ottica, interpretativa, chiarificatrice e rivelatrice dell'Incosciente.

Ebbene, a parte che questo sia il principio della luce applicata alla scena nel teatro giapponese, l'orchestra wagneriana non fu e non volle altro essere nel campo dell'acustica, l'orchestra wagneriana che sostanzialmente consiste nel dire l'inconscio dei personaggi, con tutte le sue contradizioni memorie reminiscenze e desideri che la parola inutilmente tenterebbe di esprimere, anche cantata.

Resta a vedere, trattandosi di *applicazione tecniche* derivate da un principio giusto, o se non altro legittimo, quanto abbia saputo avvantaggiarsene il Ricciardi. E qui mi piace dir franco che, a me parve quel *quanto* ridursi presso che a niente. *Chitra, Simun, Bateau ivre, Salomé, l'Intrusa, l'Après-midì d'un faune* e via dicendo, mi sembrarono, nell'edizione del teatro del colore, altrettante buone intenzioni. Il pubblico, perfettamente animale, non comprese neppure queste e si sfogò ad urlare. Senonchè, appunto perchè si tratta di un'applicazione tecnica, di una grammatica e retorica del colore, io richiamo l'attenzione sui seguenti problemi che, risolti, potrebbero mostrare nuove vie se non nuove mete da raggiungere.

1) Bisognerà, se si vuol allargare il campo di applicazione del colore alla scena, separare nettamente il *colore-realtà* (alba, per esempio, oro del meriggio, ecc.) dal *colore-simbolo* (grigio-triste, azzurro-sogno, ecc.).

2) Intensificare l'applicazione del colore luminoso o del colore spento ai contrasti psicologici.

3) Introdurre e studiare le innumerevoli possibilità delle

luci-mobili o *luci-simboli,* o *luci-scorci* di personaggi (una torcia, una lanterna in un fitto buio, nel quale non appaia che la sorgente luminosa e un'ombra inidentificabile).

4) Studiare e realizzare l'applicazione l'uso e il gioco delle ombre.

5) Mantenere, proprio per ragioni fisiologiche, in condizioni di stabilità il più durevolmente possibile, il *clima-ottico* della scena.

6) Togliersi definitivamente dal capo l'idea che la gamma dei colori possa in qualsiasi modo (s'intende sempre come mezzo di espressione completo esauriente e complicato) sostituirsi alla gamma musicale. Il Ricciardi, che cita Helmholtz e non so quanti altri fisici, fisiologici e psicologici, ha una inadeguata nozione di ciò che è nota accordo frase musicale e nota accordo frase ottica.

* * *

Il teatro N. 1, in conseguenza di ciò che fu detto prima di aprire la lunga parentesi relativa al *teatro del colore,* ammette *il naturale, il positivo, il sensibile* nella maniera più inconciliantemente dogmatica. È forza dunque che ignori la visione lirica o *inutile* del mondo, e con essa, la espressione e concezione dionisiaca (musicale); *l'artificialità,* che coincide col concetto di *deformazione metafisica o estetica della siloetta prestabilita di una natura-corpo-forma-armonia-legge;* si spaventa (e non può quindi tentarla) della combinazione di natura + artificio (anima senza corpo, corpo bi- o tri-animico, ecc.). Le suggestioni della forma, risultando da codeste sovraimpressioni e da codesti assottigliamenti, gli sono sconosciuti.

Contro la sua baldanza, sul terreno della *inutilità* e della *Natura artificio,* della *Natura innaturale,* gli si eleva contro il teatro del grottesco.

Sono pertanto costretto a una nuova parentesi.

*
* *

Malamente fu chiamato in Italia grottesco il teatro di Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli. Quel teatro è, tutto al più, *ironico* — quando non è intenzionalmente serio, e grottesco solo perchè, nei singoli e particolari casi, brutto fino al grottesco.

L'arte grottesca, risultando da una posizione dell'*io* di fronte al mondo, la quale è affatto diversa da quella scelta dai presunti grotteschi, non ha con essi niente a che vedere. Altrove ho tentato d'identificare e di definire codesta posizione di pensiero, codesta intuizione grottesca. Riferendomi dunque ai risultati delle mie ricerche, il grottesco sarebbe un giocondo e ozioso riguardare il mondo, componendo delle cose, secondo direzioni di possibilità, le linee di forze che a quelle direzioni vanamente aspirano. Ammesso questo per vero, ci si rende conto delle mostruosità, delle aberrazioni, delle corpulenze che il grottesco predilige.

Chi voglia dunque parlare del teatro grottesco s'ha da riferire essenzialmente al *teatro delle maschere* e dei *mostri.* Grottesco sarà, ad esempio, Aristofane, Tabarin, Grandgousier, Kasperle, Karaguez, Hanswurst, Punch, Guignol, ciascuno dei quali, come autore o come maschera, ha creato un teatro dove, se la satira esiste superficiale e intera, la corrente è costituita di manifeste e solenni deformazioni. Si comprende in tal guisa come e in che misura il teatro grottesco si valga di gerghi lirici, di simboli, di alogicità e di miti, i quali ultimi esso fa suoi sempre trasformandoli e riplasmandoli secondo le possibili direzioni delle linee di forza. Basta pensare ad Aristofane o a Rabelais, qualora Rabelais avesse dato forma drammatica alla materia del suo romanzo. Elementi poi che lo integrano, sono l'uso, la creazione, la dinamica del fantastico, la deformazione del tradizionale, la musicalità dionisiaca (tutto effettivamente, nel grottesco, si scioglie dal suo io apparente e

contingente, pugna con sè stesso e con gli ostacoli, e invade con le sue dimensioni di gigantismo gli spazi altrui e compone un'orchestra d'istinti, di moti, di desideri e di *volontà*).

Ma, ho detto, la creazione del grottesco deriva da uno stato di pensiero, da una posizione disinteressata, superiore, indipendente, dell'*io*. Ebbene, è appunto da questa posizione che scaturisce *l'ironia metafisica* di cui si sostanzia il grottesco. Le nostre maschere, Pulcinella, Pantalone, Arlecchino, Graziano, sanno perfettamente, nell'acme stessa della loro azione, del pericolo della tragedia, *di non esistere,* poichè giudicano il pericolo, l'azione, la tragedia, finzione. È perciò che essi trasfigurano il mondo serio in un mondo di trastullo. È la loro istintiva sapienza che, confermando in essi la verità che le cose sono altre da quel che appaiono ed altre le persone, li sospinge nella danza satiresca di felicità scatenata nel loro profondo in forma di beffa di riso e di animale imbecillità.

È codesta *ironia* (e lo aggiungo incidentalmente) che può imprimere vigore di pensiero e virtù d'arte giustificatrice a quel teatro parodistico che non esiste se non come miserrimo tentativo di capocomici.

Il *Figlio di Jorio* resta oggi purtroppo il capolavoro del genere.

Il teatro N. 1 obbedisce servilmente alle leggi dello spazio e del tempo, che dettò l'incongrua sperimentalità del senso comune. Pur tuttavia assolve da secoli a talune convenzioni (dove non si ha bisogno di ricorrere a convenzioni in codesto teatro?) per cui si suppone che, tra un atto e l'altro, per esempio, possano trascorrere degli anni, che in 10 minuti, nello spazio di un atto, si vada e torni per dieci chilometri di strada, che l'azione si svolga tutta in quel salone o in quel bugigattolo, sì che ora l'uno ora l'altro personaggio d'incomodo, e alle spalle del quale bisogna farla, è costretto ad uscire, magari per comperarsi dei sigari come accade in non so qual pasticcio di Sardou.

Ora, essendo codeste convenzioni secolari, non c'è chi si ribelli. Tutti si ribellerebbero però, se, per ragioni d'arte e di suggestione, si abbreviassero ancor di più i tempi, si intendesse di rappresentare simultaneamente la fronte e la coppa del dramma, di sintetizzare, di raggiungere il valore ideale di un silenzio, o di una parola sola, e di elasticizzare sopra tutto il tempo.

Son tutte realtà ultrareali, cioè ultraempiriche, trascendenti. Ad esse s'è volto il teatro sintetico futurista che, con Marinetti, Boccioni, Buzzi, Govoni, Settinelli, Corra e Dessy, ha dato i primi saggi fin dal 1916, partendo da princìpi che non varrebbe enunciare, se da essi non dovessimo scendere direttamente a una conseguenza.

Princìpi che io condivido e che le pagine precedenti senz'altro dimostrano in qual misura possano essere da me approvati e sostenuti.

1) Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti, innumerevoli situazioni sensibilità idee fatti e simboli.

2) Indicare con pochi tratti, senza ristagni, senza soste, il carattere dei personaggi.

3) Sorvolare sull'azione inutile, esplicativa, di funzione sillogistica.

4) Rappresentare ciò che si chiama antiteatrale, o che fino ad oggi fu chiamato tale.

5) Trascendere la stupida frontiera della verisimiglianza.

6) Esprimere la realtà, come una raffica di frammenti di fatti, confusi, aggrovigliati, caotizzati.

7) Abolire il *crescendo* della preparazione e del massimo effetto alla fine.

8) Dinamizzare la scena mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi.

9) Simultaneizzare gli avvenimenti, mediante la compenetrazione di più tempi messi simultaneamente in azione.

È riuscito il teatro futurista a dare un'opera veramente vitale partendo da questi princìpi ineccepibili?

Non credo. E trovo la ragione in quella incipriatura pagliaccesca sotto la quale per alcun tempo il futurismo ha amato di camuffarsi.

Resterà tuttavia sempre vivo qualche tentativo di Folgore e la veramente bella sintesi *Genio e Cultura* del mio grande e povero Boccioni.

*
* *

Il teatro s'è andato dunque stilizzando e cristallizzando nel corso della nostra cultura occidentale. Da prima, nelle sue manifestazioni classiche, fu il rito religioso che gli impose certe prestabilite forme dalle quali non poteva sottrarsi se non rinnegandosi (Grecia). Poi l'infatuazione ellenistica (Roma) e classica (Rinascimento) lo risospinsero, da quel che fu sui *tréteaux* degli *scurrae* medioevali, verso i modelli classici. La moda cortigiana francese e italiana, la moda borghese in seguito gli diedero l'ultima stretta soffocatrice. Divenne in tal guisa *quel passatempo semiserio semisciocco seminutile che per tre ore serali serve, in un ambiente semirespirabile, a favorire la digestione fumando un sigaro e lasciandosi vellicare educatamente il cervello, stanco della diurna contabilità.*

Il teatro N. 1 è dunque 99 volte su cento non solo ai margini ma fuori dell'arte. Nella quale rientrano invece, per legittimo diritto, ai tempi nostri, quelle forme e manifestazioni sporadiche che ho parenteticamente segnalate, il *teatro del colore,* futuristico, e grottesco.

Ci rientra anche, e forse con maggior diritto tutto quel teatro che direi *individualistico,* rappresentato da Pirandello, per esempio, da Jean Sarment, da Andreieff, ecc. — del quale s'è venuto occupando in questi tempi Adriano Tilgher.

A me di esso non importa in questo momento discorrere perchè ora il mio assunto è rivolto 1°) a dimostrare che il

teatro N. 1 è una manifestazione inferiore e di pseudoarte (ciò che in queste pagine fu fatto); 2°) che il problema del teatro può risolversi solo ove si ponga sul terreno generale dell'arte e dell'estetica (ciò anche fu messo in chiaro).

*
* *

Ho detto che la evoluzione storica del teatro ha indotto questo nella forma tradizionalmente borghese, forma di moda e di esigenza pratica, che oggi possediamo. Il così detto frazionamento delle arti ne ha fatto alcun che di per sè stante e di autonomo che rifugge da ogni fusione o sussidio di altre arti. Giova a questo punto notare che una violenta bufera gli si abbattè contro col wagnerismo di R. Wagner. Anzi fu R. Wagner che recitò, primo in Europa, il suo atto di morte. Che esso continui a esistere, non monta. In Italia, Francia, Inghilterra, Germania e Russia lo hanno, coi loro uomini di genio, totalmente sorpassato. Ma lo hanno sorpassato, non solo per le esigenze nuove dello spirito contemporaneo, non solo per gli apporti della filosofia alla nuova cultura, le quali sono verità e motivazione d'indole affatto generale; ma anche per la rivoluzione non moderna ma modernissima operata da R. Wagner nel dominio circoscritto e proprio del teatro. Ecco perchè la trattazione che segue si occupa anzitutto di definire la posizione, la portata e la efficienza del dramma wagneriano, di penetrarne, in una parola, la sostanza.

II.

L'ANIMA EROICA E L'ANIMA BARBARICA

[WAGNER — MAETERLINCK — ANDREIEFF — IL TEATRO DELL'ANIMA — IL TEATRO DELL'ESTERIORISMO — IL TEATRO CINESE E GIAPPONESE].

WAGNER

Il teatro di Wagner, sul quale dobbiamo portare anzitutto la nostra attenzione, vuol esser considerato da due punti subordinati l'uno all'altro, ma diversi. A noi, per esempio, poco o nulla importa rilevare il valore della sua tecnica musicale e l'aspetto secondo cui v'è rappresentato il mito. Quel che basta al nostro assunto e assolve al nostro compito risiede piuttosto in talune caratteristiche che verrò discutendo, dopo aver chiarito l'idea centrale onde quel teatro s'irradia.

*
* *

A determinare questa idea occorre rifarsi al processo storico cui il teatro fu soggetto nel corso dei tempi, dall'antichità classica ad oggi; ciò che, in certo modo, ho accennato nel capitolo precedente.

Il nostro teatro mediterraneo nacque religioso. Nacque sul suolo d'Ellade dal coro ditirambico esaltante Dionysos e da Dionysos esaltato. La comune cultura s'arresta a un Dionysos dio della vigna, e a notizie di scialba e trita erudizione circa il coro, la mitica opera di Tespi, e di ciò che segue. Per comprendere il teatro greco, tragico o comico, occorre naturalmente superare codesti luoghi comuni e penetrare il signifi-

cato *essoterico,* quello dei templi e dei santuari, vuoi di Dionysos e delle divinità dionisiache, vuoi del coro.

Non fu Dionysos difatti, per il volgo, solo il dio terrestre dell'uva, uno fra i molti, il principale, fra i tanti *daimones* di fecondazione.

La torpida fantasia popolare, e l'arte stessa popolare, lo rappresentarono e dipinsero tale. Senonchè, non appena dalla cerimonia, dal mito sensibilmente ed *essotericamente* inteso, ci si affaccia sulla sua significazione quale a Delfo, di conserva a quello di Apollo, e ad Eleusi, fuso con quello di Demetra e di Persefone, fu speculata, tutto il castello della favola naturalistica si schiude e mostra nell'interno la sua rivelazione metafisica. Dionysos è il tumultuoso divenire della vita, il rivoluzionario farsi sopprimersi ricostruirsi del cosmo spirituale, dell'Anima, a traverso il dolore la prova il sacrifizio la violenza necessaria e non voluta.

La folgorazione metafisica che lampeggia di là dalla favola *essoterica* è chiara. Dionysos, il Verbo dell'Increato Principio, si realizza in una forma (che adombra tutte le forme viventi), discendendo, per una attrazione il cui fascino appare psicologicamente insopprimibile, fino al fondo dei più oscuri meati della materia. È il momento che potremmo dire di conquista, di ardore, di conoscenza, d'innocenza irriflessiva; un momento, per esprimerci wagneriamente, sigfridiano. Senonchè, come il Logos della eterna Luce si abbassa dal cielo alla materia, la sua natura divina si cementa in una sfera d'ombra che occlude e soffoca il suo splendore, lo nasconde non agli altri soltanto, sì anche al dio stesso. Allorchè il dio constata la sua nuova condizione, il tormento della coscienza speculatrice lo pone dinanzi alla sua sorte, gli dà la consapevolezza della profonda insopprimibile sventura, della fatalità che lo ha colpito. È da quel momento che in lui nasce il desiderio di riconquistare il suo cielo.

Le forze brute, le energie sconfinatamente irrazionali della materia lo schiacciano, ne fanno rapina, lo sopraffanno. I

Titani (appunto le cose) lo hanno in potere, sulle sue membra hanno compiuto la strage sanguinaria. Il suo sangue, a rivi, è colato nelle profondità della terra. Tuttavia egli, il dio, non è morto, poichè in tutte le creature si è reincarnato. Ed ecco proprio in questo momento egli — tutti i suoi Se, penanti e agonizzanti nel dolore — pensa con la disperata nostalgia dell'esule, come riconquistare il suo cielo. La legge della Fatalità gli si impone, evidente. Per riconquistare il suo cielo occorre che egli vi giunga, ma non solo, sibbene guidando per le innumerevoli leghe dello spazio, le cose brute, spiritualizzate, da materia esaltate ad anima. La sua è bensì una caduta, ma somigliante a quella del Dionysos semita, del Cristo che scese in terra per adempiere a un'opera di redenzione. Dionysos, il redentore mediterraneo, questo appunto ebbe in missione, in virtù della Legge delle Leggi, della suprema Volontà che regola la sacra cosmogonia della materia e dello spirito, promuovere delle cose, del tutto, lo sviluppo, l'ascesa verso l'alto; essere il principio di una evoluzione che non attinge i gradi supremi nella omogeneità di un ordine di fatti, ma nella eterogeneità, nella metamorfosi: metamorfosi sublime che trasfigura la materia a spirito.

Ecco dunque Dionysos, che *è tutte le anime irrazionali* ad un tempo e le anime del cosmo. Una interiore ragione di perenne lotta si agita nel suo seno; sono a conflitto dentro di lui le esigenze dello spirito e le esigenze della materia. I due eterni princìpi delle filosofie dualistiche proiettano la loro ombra di là dalla immagine vivente del dio. E le volontà stesse dello spirito, in quanto razionalità e in quanto ascesi, in quanto norma e in quanto slancio, evoluzione e rivoluzione, progresso e sbalzo, si combattono in lui. Specchio del tumultuoso universo, che è l'eracliteo divenire, è specchio ad un tempo dell'anima che in sè quel tumulto inevitabilmente ripete. Dionysos è senza dubbio la più carnale, la più interessante e più tragica creatura che possa immaginarsi: simbolo ad un tempo e realtà, la cui dinamica interiore riflette la stupefacente dinamica di tutto ciò che esiste.

Vive in tutto ed è colui che, come le forme visibili e pensabili, sopprime, percuote, è ucciso, cade, s'abbatte, risorge, conquista, ferma il piede sulla vetta contesa.

Giudicata la cosmogonia dal punto di vista della filosofia dionisiaca, essa appare un evidente divenire dalla Imperfezione; il modellamento del mondo ad ogni istante, che, per disfarsi di ciò che è caduco, brutto, malvagio, deve compiere ciechi o i misteriosi suoi tentativi: e quindi offendere, distruggere, ledere ciò che a quei tentativi si oppone, per una inconscia volontà d'inerzia.

Giudicata la storia a lume della stessa filosofia, essa s'interpreta anche come una serie d'ininterrotti tentativi verso il Meglio; tentativi che implicano la violenza, l'impeto sovrumano, lo slancio possente della forma contro la forma. L'eroe, che nella filosofia della storia dell'antichità ha una importanza direttiva degli avvenimenti, l'eroe è una *eroe-dionysos,* una più attiva e lucente porzione, il frammento eletto del Dio.

I tragici d'Atene, a cui il mistero di Eleusi (rappresentazione di codesta sacra e terribile storia del dio) era familiare, per via di simboli e di grandi affreschi mitici e storici, ne indussero la sostanza sul teatro dell'Acropoli; e delle loro finzioni, sovrabondanti e ricche di così fatta metafisica, fecero centro e asse il coro.

Immaginate colui che vede dall'alto, dall'al di là, da un vertice inattingibile? Immaginate sotto i suoi sguardi il dramma dell'Universo? Ove riuscirete a comprendere il suo *occhio speculativo,* il suo animo interessato ma non implicato, nè egoisticamente turbato dalla visione atroce, avrete senz'altro penetrato il significato profondo del coro tragico.

Il Coro tragico è tutta l'anima che guarda in sè stessa; e senza un brivido, perchè forte del suo distacco dalle contingenze, ma piena di un'accorata simpatia; specula le grandissime verità emergenti dal tumulto dionisiaco che nell'anima e nel cosmo si agita senza tregua. Come esso si pone, per una conquistata sapienza, al di sopra di sè, del mondo, della

vita, una legge di superiore e imperitura euritmia lo governa. Non ha esplosioni e non ha gridi. È un pensiero riflesso che parla con le voci della saggezza inalterabile. Espone il risultato della sua indagine sul mondo, sulla vita, sullo spirito.

Ora, trattandosi di arte, vale a dire di rappresentare per via d'immagini questo stato d'animo e la filosofia che da esso promana al cospetto del divenire dionisiaco, occorreva risolvere tre problemi. Primo, rendere sensibile la santità mitica del coro, la sua inalterabilità di fronte alle passioni dominate dalla suprema e sacra passione della verità. A questo bisogno ottemperò la musica. La musica, che è intensificazione di ritmi, cioè di armonie — l'armonia interiore resa percettibile — comentò o illuminò lo stato *apollineo,* armonioso, del coro. — Secondo, trasportare dal campo speculativo nel campo della intuizione il linguaggio del coro stesso; e a questo venne in soccorso la espressione e la concezione metafisica in forma lirica, vale a dire dinamica e immaginifica, non che la mimica, cioè la danza che raccolse in movimenti acconci e in cenni rivelatori di *al di là* il ritmo strofico. — Terzo, render tangibile, *per via di una serie di immagini,* il problema su cui la filosofia del coro si esercita. In parole più chiare, scegliere un avvenimento, cosmico o storico, cifra di tutti gli avvenimenti congeneri, nelle cui frange tutti gli avvenimenti congeneri trovassero posto. Essenzialmente occorreva creare un dramma tipico, che di tutti gli altri drammi universali apparisse un riflesso. A ciò si corrispose con la favola drammatica. Ond'è che il coro, personaggio principale, il più interessante, protagonista centrale, da individuo speculante diviene individuo intuente, e intuente quel dramma tipico, ricco di moniti, di verità, di suggerimenti.

Tra R. Wagner e il dramma ateniese c'è di mezzo uno spazio di ventiquattro secoli, rappresentato dal teatro che, per intenderci, io chiamo occidentale: mediterraneo in gran parte occidentale, e atlantico, vale a dire anglo-sassone.

È lontana da me l'intenzione di seguire il processo di codesto teatro, di cui ognuno conosce le vicende. Ricapitolerò piuttosto i caratteri che esso assunse per le ragioni da me esposte già nel precedente capitolo. Tali caratteri sono:

1) Svuotamento delle forme d'ogni significazione metafisica.

2) Predominio di una realtà empirica sulla realtà pura, o realtà trascendente.

3) Cristallizzazione di certe forme destinate a esprimere certi aspetti della realtà empirica (tragedia-commedia-melodramma-dramma ecc.).

4) Cristallizzazione di certi procedimenti e sviluppi.

5) Focalizzazione di certi caratteri umani, labili e mobili, ma resi immutabili dalla gelidificazione tradizionale (i caratteri tipici, l'avaro, lo stupidus, l'alazòn, l'eroe, ecc.).

6) Predominio dell'intellettualismo, del razionalismo (psicologia, sociologia, problemi religiosi, ecc. dibattuti nella favola drammatica).

7) Isolamento della *parola-azione* e dell'*azione-parola* (processo di vera e propria scheletrizzazione) dalle forme supplementari, ma necessarie di espressione (espressione non verbalizzabile): danza canto musica.

Alla metà circa del secolo XIX, dopo esser passati a traverso il teatro alessandrino, romano, rinascimentale, melodrammatico italiano e francese, pascaliano di Racine, eroico-classico di Corneille, cartesiano di Molière, razionalistico di Voltaire, popolare degli Inglesi, sociale e borghese di Lessing, storicistico di Schiller, romantico dei Tedeschi e dei Francesi (vale a dire sentimentale e retorico), il teatro europeo cominciava a inclinare decisamente verso le forme più piattamente borghesi.

È del 1850 il *Lohengrin,* il quale era già stato preceduto dal *Tannhaüser* e dal *Vascello Fantasma.* Il *Lohengrin* accenna a un primo programma cosciente di reazione a tutto il teatro europeo del passato, tranne che a quello greco.

*
* *

Si domanderà se Shakespeare non conti nulla. È il momento di accennare, e solo in via di parentesi, quale sia la importanza della sua opera e quale sia la sua posizione storica sulla linea di sviluppo del nostro teatro continentale.

Shakespeare, contemporaneo di Corneille, del rinascimento classico inglese, della filosofia naturale e del naturalismo di Bacone, è colui che per primo dalla prigione della razionalità balza nella libertà dell'irrazionale. Shakespeare ignora gli schemi fatti, rifugge dal pedagogismo; sotto la realtà geometrica, intravede l'ultra-realtà, e le dà corpo. Nella storia non vede leggi, e nella legge non vede che una illusione. La storia è un processo sul quale è impossibile creare una qualunque filosofia. La legge è un modo di pensare l'infinito entro l'augustia delle nostre parole.

Caratteri non esistono. Esistono solo immensi tumulti di passione che gonfiano il cuore dell'individuo in un modo più che in un altro. Per questo Shakespeare è il poeta che primo in Europa ascoltò la voce solenne del divenire alle sue scaturigini, e che creò rivelando, senza precedenti, il flusso vitale di cui parla Bergson. E per questo, dunque, egli è poeta moderno più d'ogni altro che la storia ricordi.

*
* *

Wagner aspirò a tornare in pieno dramma ateniese. Non come i nostri pedanti letterati del Rinascimento, nè come Pietro Metastasio, ma col diritto all'utopia che non si nega a nessun uomo di genio. È inutile dire che al dramma ateniese non tornò affatto, sebbene da quello traesse alcuni elementi, dirò così teorici, sui quali noi dobbiamo fermare un momento la nostra attenzione.

Questi elementi teorici vanno sotto il nome di *fusione delle arti* o anche di *teatro integrale,* e di dramma filosofico.

In quanto alla *fusione delle arti,* essa, come è noto, consiste nel subordinare all'effetto scenico tutte le arti maggiori in una concorde unità di espressione. Poesia, musica, mimica, elemento scultoreo, elemento pittorico, rappresentano l'unità suggestiva sensibile del dramma wagneriano. Si dirà che poesia musica e danza preesistevano già nell'opera in musica di tipo italo-francese. Non bisogna precorrere. Non si tratta di danza, chè nell'opera wagneriana essa manca, ove per danza s'intenda il *balletto.* La danza, o la mimica ritmata, è solo un concorso di gesti, di aggruppamenti plastici, che nel quadro suggestivo della scena deve cospirare a creare un centro visivo e dinamico in cui il rilievo è intensificato altresì dall'armonizzazione dei colori. Che Wagner sia uno scultore e un pittore della scena fu rilevato persino da Max Nordau. In secondo luogo la musica e la parola non vogliono essere, nel suo dramma, quel che sono nell'opera italiana, ma intendono trovarsi in un rapporto, divergente altresì insieme con l'azione, tutto nuovo e diverso. È questo rapporto comprensibile solo quando si sia penetrata la sostanza metafisica che è alla base del suo dramma.

*
* *

Codesta identità generica, riscontrabile nel punto di partenza metafisico, della tragedia wagneriana e della tragedia attica, non deve indurre in errore. Senonchè fra l'una e l'altra sostanza, oltre che differenza, c'è pure una non trascurabile similarità.

Al Dionysos frantumato nelle forme, *anima dell'universo, Principio trascendente, Cosa in sè,* della tragedia di Eschilo e di Sofocle, s'è sostituita la Cosa in sè di Schopenhauer, la *Volontà.* L'aspirazione al divino di Dionysos, è divenuta l'aspirazione al Nirvana dell'anima che si dibatte nella rete dei fenomeni e delle apparenze, senza mai placare la sua sete di assoluto, senza mai tregua e riposo. Ma la *Volontà* di

Schopenhauer ha preso un altro nome in Wagner, un aspetto più esatto, una sagoma più ricca di *pathos*. Si chiama *Amore*. Intendiamo l'amore non come fatto empirico, ma come cosa in sè, attività perenne e inabolibile dell'universo che è di là dai fenomeni e che in questi si riflette, implacabile forza che trascina come la raffica del II cerchio tutte le infinite forme nella sua rapina che mai non resta. Chè esso redime così come uccide. E allora il travolgente gorgo delle apparenze si illumina. Oceano formidabile che la Forza primigenia anima e sommuove, esso ignora la tregua, la pace, il riposo in codesta aspirazione che, fenomenicamente, non appaga mai; ed è dannato all'eterno rimpianto e all'eterno folle slancio verso l'indefinita Onnipotenza che un malvagio sogno gli pone sotto gli occhi.

Di tratto in tratto, nel divenire formidabile delle Forme, qualcuna si appaga nell'amore assoluto; l'amore assoluto — il dio, la Cosa in sè — la riempie. Ma quell'attimo porta seco, di necessità, anche la morte. Tristano muore nel momento che nell'anima e nel volto d'Isotta sorprende il Trascendente eterno; Sigfrido egualmente muore colpito dalle Ombre, nell'istante stesso che sente dal profondo riemergere l'immagine di Brunilde.

Il tempestoso oceano delle forme mugge dunque attorno ad ognuno. E da esso che è combattimento, storia infaticabile coi suoi disastri, le sue guerre, le sue catastrofi, le sue volontà innumerabili (è il Cosmo totale) emergono volta a volta drammi che l'*animo corale* del pensatore e del solitario apollineo ferma un momento dinanzi alla sua visione, e interpreta metafisicamente inquadrati dentro la cornice dell'immenso mondo, di cui essi son parte. Il dramma ateniese era una cifra dinamica di Dionysos; il dramma wagneriano è una cifra dinamica della Cosa in sè; nè l'uno nè l'altro sono separabili dal tessuto del Tutto, se non arbitrariamente per via d'una astrazione.

* * *

A questo punto si potrà comprendere il valore e la significazione della musica wagneriana.

La quale è orchestra in modo eminente e totale. L'orchestra usata fino a Wagner come accompagnamento, intensificazione della parola cantata, appare, in una concezione metafisica quale ho detta, un gioco puerile. Wagner non poteva accettarla. Egli si trovava invece con quel potentissimo mezzo espressivo a sua disposizione, abbandonato alla oziosità virtuosa di musicisti che della musica non avevano esplorato e compreso se non il lato sensibile e acustico.

Se ne impadronì per farlo divenire il linguaggio dalle mille voci dell'universo dionisiaco. Il canto, che gli operisti per ragioni di pigrizia, di inerzia e di sensualità, avevano elevato su un vertice di preminenza, la voce umana, in una parola, rientrò nella multanimità vocale della orchestra. Non il canto per il canto, l'ugola per l'ugola, il linguaggio logico della parola in un piano decisamente primissimo; ma la parola dell'uomo natante sul flutto canoro delle voci universali. In un dramma dionisiaco non poteva essere altrimenti.

Sembrerebbe, codesta concezione nell'orchestra e codesto rapporto del canto umano al canto delle forme universali, contradire alla necessità, la quale pur s'impone, di una focalizzazione del dramma, e quindi di un rilievo che esso esige. Ebbene, il rilievo Wagner lo dà anzitutto con l'azione visivamente sensibile (gruppi sculturali, quadri impressionanti, colorazioni della scena, colori dei costumi, mimica); e non è detto non lo dia col canto medesimo. Il canto umano non è in primo piano solo quando il predominio dell'azione non lo consente. Quando il primo piano è reclamato, esso non

manca mai. Ma l'azione drammatica è realizzata da un altro elemento, in rapporto del dramma individuale che si svolge sulla scena: l'orchestra, elemento musicale e quindi di rinforzo al canto.

Orchestra che però non adempie alla funzione sostenitrice che nell'*opera* in genere le è destinata, quella di amplificare musicalmente i valori ritmici della frase poetica. Ho detto che codesto ozioso gioco sensuale non potrebbe trovar posto in un dramma di significazione metafisica.

L'orchestra, se per un verso è la innumerevole voce del tutto, esprime anche quella psicologia che si agita, crea, pensa, vuole, aspira e ricorda nelle profondità dell'incosciente di ciascun attore. La parola, per quanto lirica, per quanto sospinta verso l'irrazionale (e cito ad esempio l'inimitabile II atto del *Tristano*), è sempre alcun che, per le sue significazioni inabolibilmente stratificate, di raziocinante, di concreto e dialettico. Dice, per buoni due terzi, il cosciente, il razionale; sopratutto quando, come nel teatro, non può scegliere procedimenti di frase insueti e non immediatamente accessibili. Questa subrazionalità, o razionalità lirica, le è difatti, nel dramma wagneriano, riserbata di diritto. Ciò ci spiega, un po' meglio ancora, come il predominio assoluto di essa sarebbe stata, per un poeta metafisico e tendente all'irrazionale come Wagner, un errore. Il resto, l'immenso mondo dell'incosciente, lo dice l'orchestra. L'orchestra, nel II del *Crepuscolo degli Dei,* dice, per esempio, perchè e come Sigfrido cominci a ricordare Brunilde, mentre Hagen prepara, nel crepuscolo del Reno, il pugnale per colpirlo, mentre il sole è per nascondersi. L'orchestra, per citare un altro esempio, nel III della *Walchiria* dice la preveggenza di Wothan, nel tempo stesso che chiarisce il suo dolore, la sua ira, il suo affetto, allorchè il dio chiude nel cerchio d'infrangibile fuoco la figlia del suo desiderio. E l'orchestra narra in tutta la sua precisione l'oscuro comporsi della trama malvagia nell'anima di Alberico nel II del *Sigfrido,* mentre la

bocca del nano non proferisce che parole di un linguaggio logico, razionale, realistico. In una semplice frase; l'orchestra wagneriana è, nei riguardi del dramma particolare, una complicata rete di spunti, di accenni, di scorci, così come nella realtà si generano, intesi a dire l'inconscio, generatore dell'atto e del pensiero cosciente di ciascun individuo.

Quando Marcel Proust, ai nostri giorni, crea l'estetica dell'Incosciente, e Sigmund Freud la psicologia di essa, nostro dovere di uomini colti è di ricordare che Wagner questa psicologia e questa estetica realizzò, tra il 1850 e il 1880, nel suo dramma musicale.

*
* *

Il quale, per la *fusione delle arti,* per il valore metafisico di cui esso si arricchisce, da cui, anzi, si genera, e per la funzione della musica, cioè della orchestra — che ristabilisce l'uomo nel centro dell'oceano universale —, s'impone per la sua ineccipibile modernità. Il presunto ritorno alla tragedia attica consta appunto di quel pieno abbeverarsi a una filosofia mitica e trascendente, alla quale Schopenhauer diede lo spunto. L'irrazionalità e l'incosciente, sollevati all'altezza di vera e costante azione drammatica, aggiungono a quella modernità un carattere addirittura di contemporaneità. Noi non abbiamo qui scelto di parlare di Wagner con la pretesa di esaurirne la figura e il pensiero. È per ciò che stimiamo fuor di proposito constatare tutti i tratti di vecchiezza di decrepitezza e di morte che le sue opere pur posseggono. A noi premeva mettere in rilievo quei caratteri che il suo dramma musicale conserva, di modernità, e che variamente tentarono scrittori e poeti, per non parlare di musicisti sui quali non fu labile nè scarsa la suggestione. D'Annunzio, un tempo; poi Claudel e Maeterlinck; poi Renata Erdös e non pochi astri minori del teatro ungherese. Oggi, o presso a poco, il *Teatro del Colore* rielabora, appli-

candoli *all'orchestra ottica,* i princìpi dell'orchestra acustica di Wagner; e lancia al mondo la sua scoperta come una miracolosa novità. In quanto alla psicologia e alla estetica di Proust ho già notato quel che occorreva. Nessun dubbio dunque che la così detta *opera dell'avvenire* sia pur a mezzo corrosa dalla morte, è divenuta presente.

MAETERLINCK

Vasta solitudine nebbiosa popolata di fantasmi che sommuove l'infernale bufera. Mistero di silenzi rotto a volta a volta dalle profonde inesplorate voci dell'Amore e del Dolore. Lussuosi manti bisantini avvolti attorno all'esilità corporea d'uomini e di donne così interiormente travagliati che si direbbe, dietro le loro spalle abbrividite, veder l'incrocio micidiale delle spade che la Morte e la Vita impugnano a contendersi l'essere umano. E voli di colombi entro azzurri angelicati; e voli di nibbi e falchi e chimere per l'immensità di spazi fulminosi.

Tale è Maeterlinck, tale è il suo teatro, i cui basamenti sono Amore e Dolore, consertate le mani sulla maschera ambigua della Tragedia.

Ma non l'amore di Tristano, non l'amore di Orlando e di Werther. Nè il dolore di Obermann o di Stello. Qualcosa di profondamente diverso, individuato, unico; però che nasce da situazioni nuove e da grovigli inattesi; nasce sopratutto da una posizione dello spirito nel mondo, antichissima e supremamente verace, ma, prima di Maeterlinck, inesplorata.

La tragica fatalità s'abbatte nel teatro ateniese sull'Eroe che sovverte le leggi della civiltà e dello spirito, per sostituirvi la sua stessa intuizione del mondo.

S'abbatte sulle creature di Dante e del cosmo cristiano, allorchè la colpa le avventa contro la muraglia divina, e da questa sono rimbalzate nel tormento eternale.

Precipita su gli uomini di Shakespeare, allorchè codesti individui di istinto e di furia, travolgono travisano sfigurano e violentano la realtà, per asservirla alla loro bramosia; e calpestano l'eterna legge del bene sulle cui rovine riedificano di fango le fondamenta del loro tempio demoniaco.

Gli uomini di Shakespeare sono i costruttori della tragedia, che è l'ascesso purulento sorto e gonfiato sulle pure carni della Vita.

La storia ha di codesti morbi. Il genio del drammaturgo vi affonda le mani, ne lascia colar via la squallida marcia, la recide dall'intatto corpo. Ciò che appariva, ed era, bestemmia e negazione, giace, con l'ultima battuta del dramma, nel secchio delle cose sporche, è rifiuto da fogna. La legge brilla novellamente, la Storia riappare provvidenzialmente benefica, non più il « balbettio del mentecatto » come Macbeth s'esprime, ma la dialettica in atto d'una logica inflessibile.

Di là dal fato di Eschilo, di Dante, di Shakespeare, c'è il fato di Maeterlinck. È altro. La tragedia non riscoppia dall'azione umana soltanto e soprattutto, nè dal conflitto di pensieri, come nel teatro d'Ibsen; nè è generata solo dall'urto dell'*io* contro il formidabile *io* della Legge. La tragedia di Maeterlinck è in fondo alle anime, nella *sorte* che essa, dalla nascita, portano in sè; quando non irrompe dall'incontro d'un istinto passivo e adinamico con le primordiali leggi dell'Essere e della Vita.

Ecco perchè le creature di Maeterlinck non pensano nè agiscono, ma *sentono*.

E *sentono* l'invisibile, l'imponderabile, l'inafferrabile che si sprigiona da loro stesse, da altre anime, dal tutto. Hanno un'*aura* spirituale attorno a loro, che vibra per indefinite e squisite sensibilità. Appartengono non alla psicologia, ma alla metapsichica.

Sono personaggi apparentemente statici, sconvolti da una furia interiore stupefacente; ma che, al tempo stesso, raggiando dal centro stesso dell'anima loro, si attutisce, s'assorda,

in vibrazioni sempre più tenui, allorchè attraversa la frontiera che separa lo spirito dalla carne. E perciò essi parlano come riflettessero, a voce bassa, o come sognassero; e anche essi non tentano mai, se non per mimetismo, l'atto energico. Esse vedono, in sè, l'irreparabilità del Fato. Sanno l'inutilità dello sforzo. Conseguentemente non possono che notare, con parole icastiche ed espressive in grado supremo, i moti del loro spirito e quel che si agita intorno a loro.

Nel dramma di Maeterlinck c'è un concorso d'umanità e di fatalità, i cui confini bene spesso si confondono, poichè è impossibile stabilire dove l'*io* termini e il *non io* cominci. Ond'è che codeste anime ci appaiono veramente creature travolte e lanciate per gli spazi dell'essere infinito come astri destinati a morire perchè esclusi dall'orbita della loro rotazione.

*
* *

Sentono.

C'è attorno a noi, sopra e sotto di noi, l'*Invisibile.* Ciò che gli scettici negano col cervello, le creature tragiche sentono con raffinati sensi. Quando la valanga si abbatte su di noi, essa si stacca da remoti picchi invisibili. E noi, inconsapevoli, sorridiamo della nostra gioia, dell'effimera pace; costruiamo, nella luce della fede l'avvenire. Quando la valanga ci urla alle spalle e ci seppellisce rombando, i superstiti dicono: *La sventura! L'imprevisto, il caso, l'accidente!* Il riso della nostra felicità rimane mozzato fra i nostri denti dal colpo di scure. Sono la morte, il dolore, la sciagura, che scivolano attorno a noi; e nei loro malfermi e pesanti avvolgimenti, possono urtarci, travolgerci, abbatterci. Ma se li sentissimo, se ne percepissimo il passo, l'ansito, lo squasso! Se potessimo prevederli e vederli, con i profondi occhi dell'anima! Sarebbe il tormento dei tormenti. Prevederli e vederli non significherebbe evitarli, vorrebbe, caso mai, essere una

anticipazione dello strazio moltiplicato per infiniti fattori nel pensiero e nell'anima, prima che il maglio ci spezzasse la fronte. Le creature di Maeterlinck prevedono e vedono l'invisibile, essendo esse creature di squisita, acutissima sensibilità. E questo basta di per sè a renderle supremamente tragiche.

Fisso alla realtà inamovibile delle cose, della materia e della vita, l'avo dell'*Intruse* sente e vede il passo e l'ombra della morte avvicinarsi, entrare in casa sua, violarla, ma non può impedirlo, ed il singhiozzo dell'ansia che sommuove il suo essere è la tragica pena che lo fruga e tormenta.

***

L'ipersensibilità, su cui il dramma di Maeterlinck è imperniato e attorno a cui si aggira, non è da considerarsi come morbosa; non è quindi il dramma di Maeterlinck un dramma di eccezione.

Maeterlinck non pretende di rappresentare una realtà sensibile, quale la comune percezione degli uomini, la facile fantasia degli osservatori, potrebbe ricostruire o costruire. Esistono gradi di realtà. Non che essa sia diversa, graduandosi, da sè stessa. È diversa solo in quanto diversi sono gli occhi individuali entro cui si riflette. Il mondo è uno, solo che l'occhio, diverso da uomo ad uomo, lo scorge in mille guise, di mutevolissimi aspetti. La goccia d'acqua che per il passero è il diamante iridiscente di cui si allegra, per il microscopio è mondo abitato da migliaia di vibrioni. Così la storia che per tanti è uno slegato succedersi di avvenimenti, è per Vico una filosofia. Così il Cosmo è una geometria, lo spirito una dialettica.

La realtà appare per piani simmetrici. Ciò che si manifesta in primo piano non è che un'apparenza, un simbolo. Ma di là dal simbolo c'è già un altro piano, un primo barlume di legge, di concordanza, di simmetria. Ancora più in là, la

rivelazione di un'essenza balena di già. Si fa chiarissima, evidente, come si giunge a scorgere l'ultimo piano, il più remoto. Quand'esso s'incastra nel primo, lo commenta, lo interpreta, lo rivela.

I personaggi di Maeterlinck hanno la possibilità di giungere coll'acutissima loro vista all'ultimo piano della realtà nel momento che l'inserzione fra esso ed il primo avviene nell'ansia di un brivido drammatico.

Sono essi un'eccezione?

Senza alcun dubbio, ma non un'eccezione di regresso o accidentale. Sono l'eccezione a cui tutta la regola dovrà giungere per via di evoluzione. Sono gli uomini simili agli uomini che saranno. E tutta la trama drammatica non è altro che una rivelazione tragica del mondo, quale potrà per avventura disegnarsi a tutti gli occhi nel remoto avvenire, quale si disegnerebbe ai nostri occhi, *se veramente vedessimo.*

*
* *

Vedere dunque equivale a sentire; sentir soffrire entrare nella notazione spasmodica della Tragedia. Tintagil sente la Nemica e ne ha spavento, prima ancora di averla veduta. Maleine sente e vede il laccio fatale che la strangolerà prima ancora che il Re Hyalmar siasi deciso all'atto criminoso.

Codesta supervisione induce un perpetuo ritmo di febbre nelle anime. Squarciate le apparenze, il cielo, la terra, gli astri, gli uomini, le opere di cui abbiamo fede, in cui riponiamo la nostra speranza, si rivelano, appaiono ciò che sono, la sinistra o la gloriosa realtà umana.

Talora la veggenza non è piena, ma iniziale. La realtà vera trafora l'anima, brividi e raggi attraversano quei fori e si ripercuotono nella conscienza come presentimenti. I ciechi di *Les Aveugles* non sanno che il prete che li accompagnò fino ai confini del mare e della foresta, ove ora si lamentano

e piangono, è morto. Il prete si allontanò dicendo: — Aspettatemi qui. — È passato un giorno. Egli non è tornato. Come? Perchè? Ed ecco, il bimbo della cieca che allatta rompe in pianto. Perchè? Come? Il mistero si addensa, ma come più si addensa, con la sua mole pesante preme sulle anime. Il presentimento comincia a muoversi in fondo a quegli esseri, come un implume nel nido. E tutto a un tratto, la verità prorompe sfolgorando. Il vecchio prete è lì morto, a un passo dai ciechi.

*
* *

L'ultravisione atterrisce, talora consola, o è gaudiosa. Se la morte, la catastrofe cosmica, l'insidia umana si rivelano per essa e curvano l'anima nel cordoglio, c'è, per converso, il bene, l'amore, che irrompono, attraverso la veggenza, come glorie.

L'amore è per Maeterlinck tutto l'umano amore, assaporato sofferto e goduto in quella condizione di spirito che si conquista quando ci si spogli d'ogni scoria e d'ogni sovrapposizione sociale, consuetudinaria, sovracresciuta per educazione e costume. È istinto, ma non soltanto della carne, nè inclinazione soltanto dello spirito; è possesso totale, il cui gaudio consegue alla visione.

Veder l'anima dell'individuo amato ecco il segreto, il fascino, la gioia. Quel che Tristano non seppe, queste creature vogliono e possono, senza uno sforzo. Sanno mettersi nel giusto punto di vista per *intuire,* nella giusta distanza per librare il loro spirito, sicchè ne risulti l'unità perfetta.

Ma questa iniziazione è talora irta di tranelli, le insidie della colpa s'acquattano in agguato sulla via delle Primavere. Allora, o la morte ingoia l'amante e lo getta nelle onde letee del Mistero; o il Peccato lo accompagna per una illusoria via di redenzione, a termine della quale si erige la croce del martirio. È il caso di *Pelleas e Melisande.*

Ma non sempre l'Errore travolge; spesso la Verità risplende. È il caso di Aglavaine e di Selisette. Amano entrambe lo stesso uomo, che è sposato a Selisette. Quando Méléandre rivede Aglavaine, si muove con tutta l'anima ad amarla, sol perchè l'ha *veduta*. Lo stesso miracolo fiorisce nel cuore di Aglavaine. — Commettiamo peccato? — si domandano essi. No. Quando l'amore è questo incontro di anime e di destini, pensare al peccato è bestemmia.

La loro coscienza è serena, dinanzi alla tradita. Perchè? Perchè essi sentono che l'amore non è atto del loro volere, ma trama fatale dentro cui son venuti ad impigliarsi, movendo dirittamente a quell'incontro, termine ultimo della loro vita mortale, e che da quell'incontro non può che sfolgorare la luce, erompere un baleno di verità. È il bene che si crea e si tesse del filo stesso e della stessa sostanza dell'apparente ingiustizia. Tanto è vero che quando Selisette sa, per confessione dei due, il lampo della verità più verace l'attinge siffattamente ai vertici più alti dell'anima, che è tutta traboccante di tenerezza nelle braccia dell'uno e dell'altra. Se è quello il vero bene, perchè rammaricarsene? Perchè, in luogo di odiarlo di accaneggiarlo, non amarlo come verità gloriosa che esalta, migliora? Si direbbe questa, più che la protagonista di una tragedia, l'esultante coro di un inno. Aglavaine, Selisette, Méléandre splendono della lor luce interiore, quali tre ideali figure di quella umanità che riescirà a spogliarsi di ogni egoismo di fronte alle pure e belle forme del bene. Si fa dramma, s'infosca in tragedia, quando l'anima di Selisette lentamente discende e s'ottenebra nella materia, quando l'equilibrio divino della chiara luce infusale dalla visione e dalla realtà vera, si spezza; ed ella torna donna della realtà falsificata dalle apparenze, senz'altra visione più che del tangibile e del sensibile.

*
* *

Facendo poggiare il suo dramma su questi princìpi, animandolo di queste intuizioni, Maeterlinck fece opera quanto mai originale, non mai da altri tentata, inimitabile.

Le necessità artistiche gli imponevano di trasportare questi suoi personaggi in ambienti fantastici, imprecisabili, oltre i confini della realtà quotidiana. Non definiti nel tempo, non definiti nel luogo, questi drammi si svolgono in lussuosi suggestivi interni, in favolosi fantastici esterni che ricordano talora l'Olanda dei migliori maestri, le costruzioni e gli arredamenti di quel medio evo gotico, di quel rinascimento germanico che esercitano così grande fascino. Sono grandi quadri alla Rembrandt, dalle cui spesse ombre emerge e si accende di tutta la luce possibile il motivo centrale e dominante. Anditi e vôlte echeggianti, saloni dagli arazzi grevi e foschi, camere dai grandi inginocchiatoi neri, dai monumentali letti simili a tombe; foreste, torri, giardini, laghi sotterranei. E lampade velate, lanterne fumiganti, torce, lumi opachi e rossi.

Una musicalità da fiaba ondula sulla tragedia, musicalità il cui impasto, sempre grave, è dovuto alla perfetta fusione dei colori, dell'architettura, delle foggie, del linguaggio.

È un linguaggio che ho detto *sussurrato*. I personaggi non perorano, notano; non cantano, ma dicono appena; ma ogni loro frase è una nota che suscita nella nostra fantasia la costruzione di una melodia; è un colore che rivela nella nostra mente la verità di *un al di là*.

Nè potrebbe essere altrimenti, dato che Maeterlinck non si propose altro che di parlarci di questo *al di là*, nella cui sconfinata essenza riesce, per profondità di intuizione a trasportarci.

E tutto ciò fa di Maeterlinck uno dei più grandi e rappresentativi scrittori dell'età nostra, come fa del suo teatro una delle più sorprendenti manifestazioni dell'arte contemporanea.

ANDREIEFF

Ci sono scrittori che si perdono e naufragano nella realtà che li risucchia e li abolisce, come soggetti tagliati fuori dal tutto. È, in questo caso, il numero, la pluralità, il particolare, che imprigiona la coscienza creatrice e la riassorbe definitivamente in sè. Così avviene di Zola e di Maupassant.

Lo scrittore, procedendo pei dedali delle cose e delle creature, vi si cala, e ne resta preso, vinto; si direbbe sperdutovi. La complicata geometria delle cose, la sconfinata possibilità dei contrappunti analistici lo impiglia per modo che la visione totale e unitaria si allontana, sfuma oltre gli orizzonti della possibilità.

Siamo nel verismo, nel realismo, nel naturalismo, in tutto ciò insomma che esclude di sua natura il lirismo o il simbolo; quel vertice che ricapitola in sè e fonde in un punto tutti gli elementi che organizzano la cosa e la focalizza in una immagine immanente.

Ci sono, al contrario, scrittori che dalle cose assurgono all'ombra delle cose, e da queste all'idea che in esse si cela, per toccare finalmente quell'apice remotissimo, donde, chinandosi a riguardare ancora una volta il mondo dei fenomeni, lo vedono interpretato. Colori, toni, linee, rilievi, ondulano allora e oscillano nell'ambito d'un confine spirituale che s'è venuto tracciando attorno a loro; tra ombre e macchie il *punctum saliens* risalta, più luminosamente possibile, comenta il tutto, nell'attimo che s'insinua nelle nostre coscienze di spettatori.

E siamo nel simbolismo. Comunque interpretato e definito, il simbolismo non è che questa continuazione, nel mondo pensabile; linee che, non essendo parallele, vengono fatalmente a intersecarsi in quel punto che di esse ci dà la significazione suprema e ideale. Potrei anche dire che il simbolismo è la visione precisa di quell'*al di là* che si asconde nelle cose o dietro le apparenze di esse.

Comunque, Andreieff è un simbolista.

Appartiene a questa seconda categoria di scrittori. Il suo teatro è una drammatizzazione di ombre chinesi che hanno tuttavia la saldezza delle cose precise; aspre e possenti verità lo illuminano e ne fanno un catechismo sociale e metafisico degno d'essere preso in esame.

* * *

I problemi sociali, i problemi umani, i problemi dell'anima trovano in Andreieff drammaturgo un esegeta acutissimo e attento, un interprete audace ed eloquente.

Cos'è la società umana, la società così detta *civile*? La contradizione e la negazione del bene, cioè di Dio, cioè dell'Idea che normalizza la storia e con essa le collettività in divenire. La Fame vi falcia le sue vittime, più che la morte, infame fantasma che trascina lungo tutti i pendii della colpa; e allorchè la vittima è giunta inconsapevolmente sull'orlo dell'abisso, la precipita giù. Piovra spaventevole, essa ha dei tentacoli implacabili, l'omicidio, la prostituzione, l'alcoolismo, la pazzia, il furto, la delinquenza, il suicidio. Fra gli uomini, s'aggira col suo sguardo d'imperio, col suo passo di frode. Non le si resiste. Fantasma mostruoso creato dagli stessi uomini, dai ben pasciuti, a danno dei più, gli indigenti, è il simbolo della bestialità sociale ineluttabile. Carnefice, distrugge deteriora deturpa. Ma che farebbe la Fame, se veramente nella sua testa palpitasse il pensiero di un cervello umano? Se veramente, per un istante, essa non fosse la cosa bruta,

l'istinto primordiale, l'attanagliamento dei visceri, ma la somma delle mille vite tormentate dalla rabbia delle fauci inoperose? Essa inevitabilmente diverrebbe il Re, il re Fame, l'evangelista e il Cristo dei poveri, con tutte le sue parabole anarchiche, i suoi apologhi incendiari, i suoi appelli, le sue dottrine nichiliste. E gli uomini della miseria sarebbero i suoi discepoli, funeste turbe lungo tutti i Genazareth del mondo. Allora essi fremerebbero alle parole di lei. E i poveri dall'anima monda, i poveri dall'anima immonda, si coalizzerebbero per l'implacabile guerra contro i ricchi, fino a che i ricchi non giacessero tutti vinti. Guerra senza confine. E i ricchi? I ricchi hanno libri, hanno perciò la scienza. I ricchi hanno il pane, perciò l'ozio che alimenta il pensiero. I ricchi ebbero una educazione, perciò sono le astute volpi, in mezzo all'ululare dei lupi. Hanno la forza, le armi, i cannoni. La guerra sarebbe impari. Pure essa esplode, tumultua, sanguina. Ma ecco, vincono i ben pasciuti, il cervello, l'oro. Che n'è dei poveri? Groviglio rosso di carni macellate per le vie del mondo, o superstiti inebetiti dalla sferza, dal bastone, dalla piaga. L'ordine torna e i sopravvissuti della Iliade formidabile, s'alzano sulla punta dei piedi per baciare il cannone. La madre, nell'epilogo di *Re Fame* fa baciare il cannone infiorato al bimbo che allatta, nel momento che i morti giacciono a terra e i ricchi hanno ripreso il dominio. Poi che in *Re Fame*, questo dramma monumentale di Andreieff, si rappresenta proprio, in realtà di forme tangibili, la dialettica dell'odio di casta, quella che io venivo or ora esponendo a guisa di ipotesi.

Uno dei problemi umani più lancinanti è quello della vita. Non la vita considerata nei dati suoi metafisici, nè nei suoi dati finalistici, ma della vita qual'è. Nè di questo nè di quello, di tutti, nè d'eccezione nè d'eroismo, ma comune. La vita

in quanto vita, che è squassata da tutte le raffiche, che consuma nel suo cuore tutte le tragedie, fino a che sparisce, come la bolla di sapone che si frange.

I poeti del più fosco medioevo ebbero presente, come un delirio e un'ossessione, questa immagine della caducità. Ma la tenebra d'una realtà che li faceva abbrividire si sprazzava del baleno d'una speranza in Dio. Leopardi nel *Canto d'un pastore errante* vide codesta miseranda sorte riserbata a tutti gli esseri, acerbissima per l'uomo a cui il pensiero dà tutti gli spasimi della negazione e dell'antiveggenza; il cui sentimento infligge, ribellandosi al destino, tutte le torture di chi deve e non vuol finire.

La Chiesa rappresentò, in uno schematismo primordiale, la nullità dell'uomo, per rilevare la grandezza di Dio, la figurazione del triangolo sul cui lato ascendente appaiono le immagini dell'uomo dalla nascita ai 40 anni, e sul cui lato discendente quelle dell'uomo dai 40 alla morte, è nota. I due vertici della base sono segnati da una culla e da una bara.

Andreieff riprese questa figurazione e creò uno dei drammi più potenti che siano stati mai scritti, *La Vita dell'uomo.*

Il suo eroe è l'anonimo, l'uomo. Nasce, cresce, fatica, lotta, ama, eccolo con una compagna. È povero. Ma l'amore gli empie di fantastiche ricchezze l'anima, il cuore, i sensi. Eccolo padre. Eccolo abbarbicarsi al bimbo, al suo sangue fatto creatura. Arricchisce, è la felicità. Il bimbo cresce, il padre declina. Che importa? Non si rinnova la sua giovinezza, nella giovinezza del figliuolo? La felicità sembra di non aver termine. Eppure l'avrà, l'ha. Il giorno in cui la sassata d'un malfattore uccide il figliuolo, quella felicità rovina. La preghiera di gratitudine a Dio si tramuta in un'atroce bestemmia di maledizione. E la solitudine ingombra la casa. La miseria torna, coi suoi assilli, la vecchiezza è alle porte. La vecchiezza entra: la morte le è a lato, implacabile, colpisce la compagna soltanto — perchè l'uomo deve assaporar tutti i pomi attossicati della esistenza.

Ora l'uomo è solo, è vecchio, debole, scorato... Vedetelo allora, dopo anni di esilio, di rammarico, di amarezza, finire i suoi giorni nella taverna, ebro e pazzo, mentre le parche che presiedettero al suo nascere, si stringono attorno a lui, in una danza angosciosa, e lo travolgono, giù a terra, col petto senza respiro.

*
* *

Quando la società e la natura furono da Andreieff così spietatamente rappresentate in codeste due visioni generalizzatrici egli potrà scendere ai particolari problemi dell'anima e dell'istinto.

Scrisse allora *Anfissa*, e, prima, *Anátema*.

Cos'è l'anima? L'*io* puro d'ogni sovrapposizione sociale, d'ogni macchia, d'ogni sozzura di male. Eppure, denudate l'uomo; e sotto il viluppo delle sue carni troverete la mostruosa effigie dell'anima sua. Canna che trema ad ogni soffio, è nel vento delle cose indegne. Irrigidita, da giunco pieghevole, per indurimento al male, non sa nè può più chinarsi nelle correnti della verità. E un incessante vento le getta sopra tutte le impurità della vita e dell'universo. L'anima s'imbestia. L'oro, l'amore, l'ambizione, l'ottembrano. Abbrutita nell'insonnia delle fatiche rudi, essa si trasfignra nell'immane mostro eddico che ha nervi di acciaio e zampe di pietra, colle quali frange e calpesta. Nella suprema vittoria, essa balza sui suoi trofei, ha l'anima del demonio. L'ebreo, arricchito, travolge tutta la sua famiglia nel vizio, nell'onta, nella morte, poichè l'oro l'abbarbaglia fino alla cecità. Il piccolo bimbo tubercoloso che nei giorni della miseria era scaldato dalla cura paterna e materna, ora, per volontà dell'uomo istupidito dalla ricchezza, segue, coll'affanno mortale nel respiro, i passi del maestro di ballo impostogli dal padre.

*
* *

Guardar la vita, la società, l'anima, così come le guarda Andreieff significa subordinare la visione della realtà a un irrimediabile pessimismo. Il pessimismo di Andreieff non ha un motivo personale come quello di Iob, nè ha radici organiche come quello di Leopardi; diverso dal pessimismo di Schopenhauer che è d'origine mistica, quantunque rampolli di una concezione metafisica. *La vita dell'uomo* ce lo conferma. Ce lo ribadisce un simbolo che ne *La vita dell'uomo* ha un'incarnazione umana ed un nome generico: *qualcuno.*

Qualcuno è l'ombra che accompagna l'uomo in ogni età, dal nascere al morire. Mostruoso gigante acquattato nell'angolo più buio della stanza, ha la faccia nascosta; e nella mano regge l'ardente cero della vita che si strugge e si consuma. La sua impassibilità ne fa un Essere tremendo e spietato. Chi è *qualcuno*? Si direbbe il Destino o Dio. Tutto accade sotto il suo eterno sguardo implacabile. Forse anche tutto accade per volontà cieca e dispotica di lui. Il simbolo non ha bisogno di commenti. La vita, quale ella sia, è dolore, sciagura, tormento, tragedia; egli ne gode senza pietà. Cerchio chiuso, la vita è l'impari lotta tra le fatalità della esistenza e l'uomo. L'uomo che nutrisce dagli evi dell'umanità primigenia i sacri istinti dell'amore, della paternità, della riconoscenza, del bene nell'anima sua, è preda del mostro. Mai si vide più feroce lotta. Amare, pregare, beneficare. Ma perchè, se il contracolpo non è che dolore? Perchè cullare i propri figliuoli se la morte ce li strappa via? Perchè porgere altrui la mano pietosa se la vipera deve addentarci? E perchè costruire, comporre con le pietre la casa dell'avvenire, della felicità, se l'Essere senza cuore tutto dirocca e distrugge come il capriccio gliene venga?

Se il pessimismo metafisico di Andreieff non trova risolu-

zione, il pessimismo sociale si scioglie nella visione apocalittica, più presentita e suggerita che detta, dell'avvenire.

Poichè il dolore è nella vita e nella natura, bene è che gli uomini lo rimuovano da sè, per quanto è in potere loro, modificando le condizioni di esistenza che la società ha imposto. In codesta modificazione, nel senso comunista, sta la catarsi del pessimismo sociale di Andreieff. Un soffio delle idee tolstoiane, modificate, rinnovate e più accostate al contatto della realtà, sommuove l'anima dello scrittore, la fa agile e capace di spostarsi negli ambienti più diversi, in un'atmosfera non sempre nè totalmente plumbea. Ed è così che un alto senso di pietà cristiana e umana, trepida d'improvviso proprio là dove peggiore si vede il colpo del male e del delitto abbattersi contro le cose innocenti; è anzi così che, appunto per codesta sensibilità squisita di amore e di commiserazione, il mondo di Andreieff naviga in un cielo impalpabile di fede nei destini e nelle anime; sebbene il cupo nembo della tragedia infoschi viemeglio, per contrasto, la totalità di quel mondo.

*
* *

Tutto ciò non è ancora arte, non è ancora l'elemento specifico che costituisce la originalità e la grandezza di Andreieff.

Ciò che mette molto in alto questo scrittore, è il modo secondo cui tutto ciò è rappresentato. L'arte, dunque.

Ho detto che egli ha una visione delle cose in sintesi. Ciò non esclude l'analisi.

L'analisi è per lui un processo iniziale e preliminare da cui parte per assurgere ad una visione sintetica, ad una visione d'insieme. Il suo quadro non ha particolari o meglio ha solo alcuni particolari; è affresco. Il punto di vista è sempre quello che al temperamento ed al pensiero dell'artista si confà, lo scorcio simbolico, dalle grandi linee michelangiolesche.

Esemplificando, *Qualcuno* ne *La vita dell'uomo*, *Re Fame*

nell'omonimo dramma. Il blocco simbolico c'è sempre, in Andreieff, se non che la significazione si legge chiara sulla faccia della Sfinge. Non si crea per cerebralità, ma nasce spontaneo dall'emozione e dal retrostante pensiero filosofico che accompagna il poeta sulla cima della sua altezza donde si mette a guardare.

Ecco perchè quel simbolo è sempre caldo e verace, perchè ci avvince e ci soggioga. Tutta la trama di *Re Fame* poteva essere sviluppata con dati realistici, più connessi forse e più immediati, ma meno concreti. Il simbolo, al contrario, rende la concezione non soltanto immanente, ma, di sua natura, penetrante. Essa ci si afferra al pensiero lasciandoci dentro tutti i detriti necessari perchè l'emozione totale prorompa definitiva ed indimenticabile.

Al simbolo unitario e fondamentale che, come dico, non è che un rapporto di linee e di colori generato dal punto di vista in cui il poeta si mette, fa riscontro un simbolismo particolaristico che s'attacca ai dettagli. Ed è giusto, perchè i singoli organi non possono assumere una natura diversa dal tutto. Codesti simboli riguardanti il dettaglio non hanno nulla che ne tradisca l'origine cerebrale.

Sono piuttosto un vero e proprio metaforismo esasperato, al quale si giunge sia dalle similitudini, che ingombrerebbero, sia dal particolare colore di cui la massa unitaria del dramma si veste.

In *Re Fame* appaiono, per esempio, degli uomini (contadini) subordinati alla schiavitù del ricco. Si pensa ai contadini russi ed al dispotismo della Russia czaristica. Cosa dovevano essere quegli uomini, senza libertà, senza pensiero, privi quasi di umanità?

Andreieff contrae la descrizione e la metafora in una figurazione quanto può caratteristica. E rappresenta quei contadini come individui dall'aspetto scimiesco, il viso chiuso in una museruola.

È chiaro che il particolare simboleggiato determini a sua

volta delle immagini o delle concatenazioni di immagini decisamente generatrici di idee, e quindi rivelatrici di tanti *al di là,* che esse suggeriscono. Così, per esempio, sempre in *Re Fame,* la casa dei ricchi è costruita sulla casa dei poveri; ma questa, per il soverchio peso, è rimasta come schiacciata verso terra, e la porta con le finestre più in alto e laterali, ricordano la bocca umana piena di tenebra cogli occhi cupi di disperazione.

Non sarà difficile comprendere come, mantenendosi lo scrittore in questa linea di concezione e di espressione, debba, per una fatale necessità di visione, torcere deformare disformare e trasfigurare tutti gli elementi della realtà, in modo che essi divengano rappresentativi fino all'iperbole, caratteristici fino alla massima possibilità. Ed ecco quel sadismo rappresentativo che è così proprio di Andreieff e che ebbe nell'estetismo baudeleriano il suo antenato più audace. Ma, mentre in Baudelaire le costruzioni fantastiche sono fine a sè stesse e talora non hanno che un significato di bellezza, in Andreieff sono coordinate ad un fine, hanno una finalità suggestiva subordinata al tutto, che è sempre un mondo palpitante di pensiero filosofico e metafisico. Mi valgo anche qui di un esempio tratto da *Re Fame.* L'officina dove i poveri lavorano sotto il comando dei ricchi è immersa in una penombra notturna. Ma le macchine, con le loro ombre, sono disposte in modo da simulare enormi e fantastici animali da preda, vicino a cui gli operai appaiono piccoli miseri tristi, come vittime destinate e rassegnate. Allorchè le macchine si mettono in movimento, il rumore dei martelli, delle bielle, dei volanti, delle ruote, degli ingranaggi è tale che ricorda la canzone di Re Fame. Quest'ultimo particolare è appunto un caso di simbolismo acustico, così caro all'Andreieff, e che rientra nella figura più generica delle immagini generatrici di idee.

Si comprende ora come il simbolismo iniziale e particolare, associato ai larghi impulsi filosofici dello scrittore, fatto mezzo

di espressione di un mondo veduto sotto le proporzioni del colossale, non potesse estrinsecarsi che dentro le fondamentali ed unitarie linee di diagrammi schematici semplicissimi.

Andreieff, assurgendo dai particolari alla totalità, non complica, ma semplifica. Allorchè è giunto al punto di pienezza della sua visione, la infinita congerie dei particolari, l'innumerevole quantità di linee che costituivano l'intrico primitivo, si sono risolte nell'isolamento di tre o quattro particolari fondamentali, di poche linee che riabbracciano il tutto. Siamo ai picchi altissimi che escludono i mediani. E su quei pochi punti, fra quelle poche linee, si muove tutto il dramma. *La vita dell'uomo,* per commentare la quale occorrerebbe un volume, è divenuta non altro che cinque semplicissimi episodi: la nascita, la giovinezza, la maturità, la vecchiezza, la morte. Quel che Claudel avrebbe trasformato in una selva di simboli e di parole, Andreieff ha schematizzato in un diagramma, dove la linea retta domina.

Un sì fatto schematismo si riflette, come conseguenza ultima, nel dialogo. Quei suoi personaggi fatti uscire, in virtù del simbolismo concezionale, *dalla vagina delle membra sue,* non possono perdersi in parole, nè possono descrivere o abbandonarsi a lunghi discorsi.

Non possono pertanto parlare di sè come uomini comuni. Parlano, dopo aver selezionato il loro pensiero; e se debbono mentire, mentiscono come si mente di fronte a chi non si teme, sia pure che abbia il coltello alzato per colpire; se debbono essere veraci lo sono, come qualcuno, potendo, fotografasse il loro più profondo e celato pensiero. Essi parlano un linguaggio puramente interiore.

Ad Andreieff spetta per tutto questo, non solo un gran posto nella storia del teatro contemporaneo, ma uno dei primi posti nella storia della letteratura di oggi, sia per la pienezza onde concretò e rese il suo mondo, sia per le intenzioni, originalissime, che riuscì a realizzare.

IL TEATRO DELL'ANIMA

[Schuré — Claudel].

La denominazione è di Edoardo Schuré, che circa 25 anni fa pubblicava il suo primo volume della serie *Le théâtre de l'âme,* con la *Roussalka,* dramma leggendario, a forti tendenze spiritualistiche, dove, per via di un felice anacronismo, l'azione sostanzialmente fantastica si svolge in ambiente e fra personaggi moderni.

Lo Schuré, in continuazione di tempo, pubblicò tre altri volumi del suo teatro, informati tutti ai medesimi princìpi ed alle medesime teorie; e frattanto lo spirito, l'arte e la filosofia di Claudel s'andavano maturando e irrobustendo.

Al *Teatro dell'anima,* se vogliamo essere obbedienti ai princìpi di una scrupolosa classificazione, non appartengono come rappresentanti tipici, che lo Schuré ed il Claudel; dei minori o infimi ce ne passiamo senz'altro. Ma poichè nè lo Schuré nè il Claudel hanno impresso un'orma definitiva e veramente originale nel campo dell'arte drammatica, noi siamo indotti a considerare il *Théâtre de l'âme* una tendenza, più che come una realizzazione assoluta.

Sorto, a guisa di fatto accidentale e sporadico, nel tempo che Becque aveva già scritto i *Corvi* e, contemporaneante o dopo il teatro di Lemaître, di Porto-Riche, di Hervieu, di Brieux, di De Curel, di Rostand, esso sembrerebbe non dovesse presentare una importanza tipica, e apparire come

un caso di eccezione. Ma sarebbe un errore di giudizio. Il *Teatro dell'anima* ha una protostoria e tende, sia pure indipendentemente dallo Schuré e dal Claudel, ad affermarsi in quella forma che tuttora cerca senza trovare.

*
* *

Il carattere più saliente di codesto teatro è la ispirazione religiosa — intendendo con questa parola quella ispirazione che trae le sue origini da elementi mistico-metafisici o addirittura dottrinali (Claudel). Il misticismo, a cui s'abbevera, non ha però i caratteri che immediatamente e aprioristicamente saremmo disposti a conferirgli. Voglio dire non è nè molle nè lacrimoso a guisa del misticismo romantico, nè si scioglie soltanto in esalazioni, per quanto notevoli, di sentimenti. Rampolla, al contrario, da un sistema d'idee ed è virilmente saldo, tanto che s'orienta verso l'eroico che bene spesso riesce ad attingere. E, come l'eroico non può affermarsi che nel campo dell'etica, così il teatro dell'anima ha un forte sostrato etico, dal quale trae l'alimento più sostanziale. Non si tratta però d'un'etica tradizionale. Si tratta, per converso, d'una guerra spietatamente condotta contro l'etica tradizionale, che si vuol sostituire con un'etica d'eccezione o superiore, sia pur cristiana, sia pur sprazzata di riflessi della morale nietzschiana.

Come si vede, siamo al di qua del romanticismo, che dei princìpi kantiani fece il suo vangelo e il suo verbo. Siamo nel decadentismo, inteso nel senso migliore della parola e degli intendimenti. Senonchè, dicendo nietzschiana buona parte dell'etica assunta a sostegno del teatro dell'anima, non si dice cosa assolutamente esatta. È nietzschiana, in quanto demolisce, aggredisce, ed insorge con violenza contro le vecchie formule svuotate di contenuto. Ma, in quanto ricostruisce e crea, essa ha un valore e una significazione totalmente occultistica, quando non sia eroico-cristiana.

La teosofia ha avuto così, nel teatro dell'anima, una forma d'arte, a cui ha fornito ingredienti materiali idee spunti e fantasie talora d'una sorprendente bellezza.

Certo gli ha suggerito quel coraggioso atteggiamento di fronte a ciò che credesi vero, per modo che ne è risultato un moderato sì, ma innegabile didattismo nella stessa espressione di sana arte. Gli ha consegnate, belle e fatte, le figure dell'Eroe, il cui spirito, marciando egli per le vie della terra coi piedi mortali, spazia per l'infinito del passato e dell'avvenire e riconnette la mistica tela che unisce e fonde i due poli dell'Essere e della Vita.

Lo slancio di elevazione interiore su tutte le catastrofi del mondo è un carattere non meno importante del teatro dell'anima. L'Eroe che travolge l'errore e che ha la potenza di riflettersi in sè per leggere la sua storia nel passato prenatale, il suo indirizzo nella vita postmortale, viene a trovarsi — per conseguenza inesorabile di fatti, per necessità di vita, per fatalità di premesse — nella inflessibile condizione di aspirare a un superamento di sè. Come? Mercè l'indagine introspettiva, l'intenta vigilia a cui non sfugge uno solo dei mille moti interiori; mercè anche, e sopratutto, l'azione, la quale afferma e realizza i migliori pensieri e da verbo si fa cosa, svelando, dichiarando e largendo agli uomini una superiore verità. È da questa verità che le razze terranno incitamento a meglio conoscere le misteriose ambagi dell'anima e ad illuminarla, come anche da essa prenderanno lo slancio nuovo e qualcuno fra di esse spiccherà il volo, verso superiori e tuttora ignorate verità. Il cammino ascensionale delle stirpi è così segnato come una fatalità spirituale della natura, come un teleologismo psico-sociologico che ha un magnifico lato di suggestione e di umana bellezza.

Ma, affermare una *verità nuova,* significa muovere contro le *verità invecchiate,* significa combattere, lottare, forse soccombere. L'eroe dunque sfida la morte, purchè la sua idea s'affermi e sopravviva. Non è la vita dei sensi che ha valore,

ma la vita dello spirito; e lo spirito si perpetua nell'atto, che ha mille risonanze, e nell'opera che ha la solidità del basalto. Rendendosi dunque necessaria la morte, è evidente che l'eroe aspiri alla bella morte; la quale non ha niente di dannunziano, poichè ha tutt'altro che un valore egotistico, essendo essa uno spendere la vita a beneficio della collettività, un supremo atto d'altruismo, che suggella col sangue un principio generale e morale.

*
* *

Tutto ciò, per chi ben ricordi le nostre pagine che precedono, appar chiaro e presente di già nel teatro ateniese.

La bella morte, l'eroica visione del proprio spirito che affranca le collettività, l'affermazione d'una morale superiore il cui peso dirocca la morale tradizionale, sono già nella tragedia greca; così anche quella *catarsi* che libera il nostro animo, di fronte alla catastrofe dell'Eroe, d'ogni tetraggine; poichè, sulla fine mortale dell'Eroe, noi vediamo splendere la verità nuova conquistata e affermata col sangue. Non è una morte a vero dire, ma una metamorfosi, una traslazione dello spirito dell'Eroe dalla spoglia effimera nell'opera durevole.

*
* *

Ma un occultismo non meno palese che nel moderno, era nel teatro tragico d'Atene, e risiedeva appunto nella metafisica che il dramma stesso rappresentava per immagini plastiche, giocanti la definitiva partita dell'Individuo contro il Fato, di Diónisos contro la Legge.

Il mistero della predestinazione non è soltanto cristiano. Esso forma anche parte essenziale della teologia greca. Il culto di Diónisos faceva anzi, di quel mistero, l'asse centrale attorno a cui tutto il mito veniva ad aggirarsi. Ma non era

una predestinazione, arbitraria come la cristiana, ab eterno decretata da Dio, ma era, al contrario, la sigla onde ogni spirito nell'ascesa e nella discesa imposta, dalla e nella materia, si suggellava. Il pitagorismo posteriore definì bene la questione del destino individuale. Ognuno porta nella vita una somma di energie numericamente tessute nella sostanza dello spirito, che, messe in movimento in funzione della materia incarnata, genera motivi di vita, atti, pensieri, fatalmente precisi, come fatalmente preciso è il moto d'un congegno destinato a un determinato lavoro. Quelle energie, che decidono dell'avvenire e della esistenza individuale, non sono un arbitrio creazionistico, ma il patrimonio del bene e del male compiuto, o del molto e del poco pensato in una vita anteriore. Cosicchè la catena delle esistenze individuali si svolge secondo una legge dinamica inabolibile. Questa teoria asiatica fatta proprio dai preti di Jaccos, dai preti di Eleusi e dai tragici d'Atene, è rigermogliata nel teosifismo contemporaneo e si veste di lirismi talora sublimi nel *Teatro dell'anima*. Maeterlinck, d'altro canto, usò già per conto suo i risultati di codesta dottrina, animando di essa un teatro che, per taluni caratteri, è però assolutamente eccentrico al teatro dell'anima.

E, se il teatro greco intessè la trama tragica di elementi mitici e tutta la favola non adombrò mai altro che un mito, il teatro dell'anima, che elesse un ambiente e una favola moderna, non poteva sfruttare il mito che in altrettante ipostasi o totali o parziali. Così per esempio nella *Soeur gardienne* di Schuré, che ha l'apparenza di rappresentare una vicenda tutta nostra e in sostanza realistica, non è difficile rintracciarvi elementi d'impalcatura fondamentale che costituiscono i quattro assi maggiori del mito di Jaccos e di Persefòne.

*
* *

L'Eroe, nel teatro che andiamo descrivendo, non è il solo individuo attivo, centrale, ma personaggio laterale. Gli corrisponde, nell'opposto lato dell'azione, la donna.

L'amore rappresenta il tratto unificatore, che di due esseri variamente dinamici, fa un essere solo di forze centuplicate. L'amore ha una parte principalissima e di prim'ordine nel *Teatro dell'anima.*

Come è esso concepito? Naturalmente secondo le dottrine mistiche che avvivano e nutrono tutto il teatro. Ma anche per questo riguardo, nulla abbiamo di comune col romanticismo. L'amore romantico è emozione e sentimento diffuso; lirica e non dramma. Qui, in codesto teatro, è argomento di redenzione, sorgente viva di forze.

L'incontro di due anime che abbiano fra di loro inclinazione e si attraggano vicendevolmente, è commovente. Gli esseri che si completano mutualmente, si chiamano s'odono e si attraggono pur senza conoscersi; essi si avvertono attraverso gli spazi, si riconoscono, superano gli ostacoli e i tempi affannosamente per congiungersi. Forse anche, portando ciascuno dei due in sè una somma di memorie che è come l'antefatto o un atto di un dramma anteriormente vissuto, sono, dalla dinamica stessa della vita, lanciati l'uno verso l'altro, perchè il dramma s'inizi proceda e si risolva.

Lo spirito femminile ha in sè forze occulte che posseggono la proprietà di secondare e di coordinare a un fine le forze dello spirito maschile. Dove, nel campo fisico, è il maschio che feconda la femina, nel campo psichico è la donna che ingagliardisce di pensieri e di slanci novi lo spirito dell'uomo. Essa, la donna, è la Risvegliatrice, *l'Éveilleuse.* Ma, per quel complesso di reazioni e di contracolpi che si diffondono all'infinito e che si diffondono come echeggi da ogni azione, la Risvegliatrice è a sua volta risvegliata dal Risorto. È così un complicato gioco di azioni e reazioni benefiche, durante il quale l'interior parentela si fa palese, e attraverso il desiderio del possesso fisico cresce quell'attaccamento che diviene saldezza possente nei vertici dello spirito mosso a creare ad agire a largirsi. Nei *Les enfants de Lucifer* abbiamo appunto questa vicenda che culmina da

ultimo nella gloriosa morte degli amanti, possedutisi nello spirito nella carne e nell'azione eroica fino alla suprema possibilità.

*
* *

Risulta quindi evidente che il *Teatro dell'anima* non può accogliersi mai in un'atmosfera pessimistica. La fede che lo anima e che s'appalesa nella catarsi, la quale gli conferisce la piena e totale significazione, repugna sostanzialmente da ogni disperato pensiero. Il mondo appare bensì asilo di male e di dolore, ma la sola presenza dell'Eroe e dell'*Eveilleuse* bastano a infonderci le più profonde speranze nella Vita. Asilo di sofferenza, essa è anche teatro di redenzione: nè lo spirito si redime se non attraverso il martirio. Non sterilità d'angoscia, dunque, ma fecondità di tormento, in mezzo a cui splende come promessa di avvenire la divina costellazione dell'aurora, folgorante di gioia.

Ora, se tutto ciò è veramente, non a torto lo Schuré immaginava che il teatro potesse trasformarsi nella sua più virile ed alta espressione, da *teatro-giuoco* in *teatro-tempio*.

Ove l'arte avesse realizzato tutte le intenzioni, saremmo effettivamente nel tempio della verità gloriosa dove della vita non s'impara a disperare ma ad aver fede, dove nel tabernacolo abita il dio presente, e la tragica lotta dei sessi si risolve in una collaborazione di forze, intese a disseppellire gli eterni veri nascosti nello spirito e nelle cose; dove — sopratutto — s'insegna il Verbo della Rinuncia, non sterile e suicida, ma feconda di bene e di interiori ricchezze da largirsi alle razze.

Il *teatro-tempio,* il dramma dell'anima dunque, sebbene non abbia attinto la essenziale realizzazione d'arte, nè con lo Schuré nè col Claudel, è destinato tuttavia, dal futuro scrittore di fede e di genio, ad essere tratto fin sui fastigi dell'arte vera, come riflesso moderno del teatro ateniese.

Così com'è, esso svela ancora la cerebralità della sua struttura, poi che troppo palesi e poco elaborati sono gli elementi che ha voluto trarre a prestito dal dramma ellenico; sopra tutto troppo rozzo, quantunque mascherato, è il calco del teatro wagneriano.

Non c'è nessuno che non se ne avveda. L'elemento eroico e mistico è bensì greco, ma interpretato e sentito alla maniera di Wagner. E alla maniera di Wagner è foggiata l'immagine della bella morte, come anche della Risvegliatrice, la donna attraverso cui s'opera la redenzione. E, sempre alla maniera di Wagner, sono concepiti e trattati la ribellione alla legge consuetudinaria per l'affermazione violenta d'una legge superiore, e il simbolismo mistico. Da Wagner è persino preso a prestito il principio dell'opera d'arte totale, cioè della fusione e contemperanza nel dramma delle varie arti, poesia, architettura, pittura, danza.

Wagner ci aggiungeva, in verità, come elemento essenziale la musica; ma ai poeti, a meno che non siano l'autore del Parsifal o Eschilo o Pindaro, non è concesso scrivere facilmente il divino canto dell'orchestra e delle voci.

IL TEATRO DELL'ESTERIORISMO

[D'ANNUNZIO — WILDE — PELADAN — ERDÖS].

Wagner creò, nell'età moderna, primo e con stupefacente bellezza, il teatro integrale. Ma Wagner era uno di quegli spiriti unici, una di quelle anime complesse, uno di quei cervelli vulcanici, che nell'apparenza dell'esteriorismo sculturale e pittorico concluse, terzo nella storia del mondo, dopo Eschilo e dopo Shakespeare, dopo due momenti della evoluzione spirituale degli uomini, il possente dramma tragico più reale, più interiore, più singhiozzante e sublime. E sotto le caduche spoglie d'un fasto asiatico che a quel dramma mirabilmente s'intona, dandogli l'apparenza d'una sibilla rivelatrice avvolta nei più sontuosi veli, nascose l'eterno e primigenio *Dionysos patiens et agens contra inexorabile Fatum.*

Il dramma di Wagner, unico nel mondo, rappresenta una volta tanto, una fusione delle arti, non voluta ma richiesta dalle necessità di quel mondo che doveva essere espresso. Tutto, luci, colori, scenografia, architettonica, concorre non già ad una magnetizzazione dello spettatore, il che sarebbe una preordinata scelta e distribuzione di effetti, ma ad una unica e totale rivelazione.

Nietzsche non capì niente di Wagner quando lo definì un artista di decadenza; Wagner, è, come Kant nella filosofia, come Shakespeare nel teatro, un'energia solitaria, una di quelle comete che attraversano il cielo visibile per schiarare con la

loro folgorazione la vita. È inimitabile, non maschera, non nasconde, e non *abbellisce,* ma dice. Il suo mondo, per essere detto, ha bisogno di quanto non abbisogna il mondo di altri poeti.

La musica, in lui, si associa alle altre forme di espressione, per raggiungere un fine. Il suo dramma non si nasconde, ma si rivela e si esibisce per attingere i vertici dell'anima. È elementare anch'esso. C'è sempre in esso un destino e uno spirito avversantisi. Dall'inamovibilità del Destino, prorompe il sublime dell'individuo, dell'eroe, che lo combatte. La catarsi sgorga naturale dalla soluzione tragica come quella di Sofocle e di Eschilo.

*
* *

Non è lo stesso nel vero teatro degli *esterioristi,* che da Wagner desunsero gli elementi più suggestivi, trasformandoli da interiori in esteriori.

D'Annunzio, come Péladan, come Wilde, hanno bisogno d'una sapiente architettura scenica, di musiche, di canti, di danze; ma tutto ciò non scaturisce dalla sostanza drammatica; è fatto eccentrico che tenta di accostarlesi, senza mai compenetrarla o commentarla. Il *quid dicendum novi* non appare perchè manca. Son, quelli, elementi di lusso che circondano in subordinazione la frase. Poichè la parola, coi suoi lirismi, i suoi singulti, i suoi slanci, i suoi voli, predomina, essa si fa canto. Così predomina e nasconde la incoercibilità d'una debolissima, quando non nulla, sostanza tragica.

Manca un destino, comunque questo voglia intendersi, cosmico o biologico o storico. Manca quindi uno dei termini necessari alla concretezza del dramma. Manca l'individuo consapevole della lotta impari, quindi l'eroe. Ci troviamo fra creature scarne, di comune volontà, bilanciate dalle mani del caso, che non è nemmeno la Fortuna.

Quella volontà che dovrebb'essere la loro forza è un'anemia dei loro spiriti senza complessità, sebbene in apparenza complicatissimi.

Cosa vogliamo, cosa si ripromettono, contro chi combattono? Quale è la loro insegna e il loro proposito, la loro passione? Di quale virtù si fanno antesignani? Non sappiamo. Il nucleo centrale del loro spirito è quello di un qualunque individuo che per avventura combatta contro l'impreveduto della sorte. Ma il tragico non è questo, se è vero che esso consiste in una dilatazione dell'io, il quale riabbraccia in sè tutti gli esseri simili e s'avventa contro il Destino.

Le grandi passioni essi non le conoscono nè le presentono, quelle grandi passioni elementari che in mezzo al delirio di Macbeth e di Amleto, di Wothan o di Brunhilde, di Edipo o di Oreste, fanno risplendere l'astro d'una verità immanente.

Sono personaggi di eccezione, che in sè stessi ricapitolano tutta la loro storia, come i pazzi e i dementi, senza prendere contatto con le idee e col mondo; esseri in sè stessi conclusi che s'arrovellano a ruminare in parole canore il loro vano dolore.

*
* *

Il dolore, che è poi la stessa sostanza tragica, importa la disarmonia. Con tutto che musicalmente concepite, le tragedie wagneriane od eschilee sono, nell'intimo loro, disarmoniche. Il grido è l'espressione più vivace e più nativa dell'angoscia. La vittoria, la sconfitta, la lotta, la caduta, sono grido. Il canto s'arresta. Le armonie si rompono. L'affanno del male subìto, la gioia del macigno rimosso, non consentono melodie nè di parole nè di note. Ma nel teatro dannunziano e in tutto il teatro dell'*esteriorismo,* il gemito è sconosciuto, allo stesso modo che il grido; la numerosa fraseggiata musicalità si distende su tutto il nesso drammatico a guisa d'una risacca monotona che addormenta ogni vigile volontà.

*
* *

Siffatta musicalità incisa sull'asse del dramma dall'esterno, trae seco gli elementi più parassitari e più vari. Uno di questi, la danza, è difficile che manchi nel dramma *esterioristico.* È pausa, che assorbe l'interesse visivo, abolendo, per una legge della suggestione, l'attenzione sul tutto. Pausa che non rivela, senza missione, se non quella d'un intermezzo. Allo stesso modo incontriamo spesso il canto vero e proprio, intonato sull'accompagnamento d'un istrumento: così in *Salomè,* come in *S. Sebastiano,* così in *Tebe,* come in *Francesca da Rimini.* È un mezzo fine a sè stesso, non un mezzo inteso ad aprire valichi nuovi allo spirito perchè s'affacci su una rivelazione. Lenocinio scenico e non altro.

*
* *

Il musicalismo induce un secondo elemento dannoso. Poichè esso consiste in una geometria di volute verbali e di fregi esclude lo scorcio, che è una delle caratteristiche fondamentali dell'arte, sopratutto drammatica. Il periodo a larghi respiri, la frase armonica, la bella parola, il bel verso, la lassa melodiosa, annullano la possibilità d'uno scorcio qualsiasi, poichè obbediscono alla necessità di amplificare e quindi di dir tutto, di esaurire, nella materialità della parola, la spiritualità del dramma. Il quale è parola soltanto in parte, poichè è la risultante armonica della parola, del gesto, dell'azione e della fisonomia; di tutto ciò insieme e della pausa, cioè del silenzio. Quando Macbeth nell'atto nel banchetto, vede il sicario che ha trucidato Banquo affacciarsi alla porta, termina tremando il suo brindisi e, nel silenzio del suo spirito esclama con voce che manca: « Disgraziato, hai la faccia lorda di sangue »: — ma segue un silenzio su dal quale, dopo un tempo, cominciano a rizampillare i brevi getti

delle frasi mondane dei Lordi invitati; e dentro quel silenzio e quei getti che ricadono nell'anima di Macbeth, sta la faccia di questo, come un spettro dell'intero dramma.

La frase di Macbeth è uno scorcio. E poichè lo scorcio soltanto rivela un *al di là* (nel caso citato l'orrore d'un'anima e tutto un groviglio di avvenimenti che si misurano già in cospetto del castigo divino), se il teatro dell'esteriorismo non comporta scorci, esclude anche la possibilità di rivelazioni lampeggianti, e folgorazioni d'un *al di là.*

Difatti questo non esiste. È, caso mai, attratto completamente dalla frase ed esaurito in essa, riassorbito, e pertanto annullato, cancellato, per esser ridotto entro angusti e precisi confini che ne limitano la natura di intollerante frontiera.

Ma l'*al di là* da rivelarsi non manca soltanto per la ragione ora detta, sì anche perchè il dramma *esterioristico* non si appoggia a nessun principio cardinale o metafisico della vita. Anzi la vita stessa non è nè giudicata nè discussa. Il dramma, come ho detto, erompe dal caso e nel caso si esaurisce. Non s'apre su una frattura del reale interpretata dall'idea. Rampolla come pollone nel campo maturo, sboccia come sorgente dalla zolla. Ma che cos'è quella zolla, che cosa sono le zolle limitrofe? Che cosa sono il campo, i campi che lo delimitano, o gli orizzonti che lo circondano o i cieli vi girano sopra?

Se i personaggi non hanno un punto di mira dei loro atti, nè hanno ai loro piedi l'ombra del Fato, il dramma non ha, per conto suo, un rapporto con la totalità della vita, non esce da una classificazione comune degli avvenimenti e della storia, non insorge dai sillogismi d'una filosofia dell'immanente e del transitorio. Ond'è che la catarsi necessaria viene meno e la catastrofe si confonde in una soluzione qualunque di una qualunque vicenda. Nessuna verità si schiude difatti dalle compagini del dramma, e nessuna verità resta sulla scena, non appena le voci sonore dei personaggi si tacciono con l'ultimo verso. Con quell'ultimo verso l'ombra ed il silenzio ricadono sulla scena, come sul nostro spirito. Perchè

la morte? Perchè la sopravvivenza? perchè la strage? perchè l'intenerimento, la paziente attesa del domani, la rassegnazione? Mistero! Concluso il dramma eschileo, la verità nuova si afferma come una Niké dell'Acropoli; concluso il dramma di Shakespeare, una verità d'ordine tranquillizzante placa il nostro spirito nella sicurezza che con la vicenda tragica s'è chiuso un ciclo di eccezioni mostruose che ha turbato il mondo, la vita e le leggi della vita. La realtà continua e continuerà il suo corso, allietandosi della bellezza delle cose e della bontà delle anime, come nulla fosse stato, poichè il male se l'è inghiottito l'oblio. Questi sono i grandi finali di Shakespeare così gravi di filosofia. Ma, concluso il dramma *esterioristico,* quale è la nostra conquista nuova? quale baleno di verità ci è stato rivelato? quale è la nostra interiore soddisfazione se non riafferrammo le leggi dell'ordine e non le vedemmo ristabilire e riaffermare?

Ecco perchè D'Annunzio, considerato forse tutto ciò, ondeggiò a volte fra il realismo poetico e lirico della *Fiaccola sotto il Moggio* e l'idealismo simbolico e tutto wagneriano della *Figlia di Jorio.*

Ma noi non sappiamo ancora a quale riva volgere il nostro sguardo, disorientati da così fatto dilettantismo.

***

La tragedia classicheggiante della Rinascenza, e quella del Seicento francese, poterono fare a meno di questi elementi subordinativi del dramma al cosmo umano storico e naturale, poichè intesero rappresentare non persone ma *tipi,* secondo la significazione scolastica della parola. Ma poichè il *tipo* è la somma chimizzata degli elementi cardinali e salienti degli individui, esso rappresenta di già una norma, una legge naturale; quel che dunque esso compie e quanto a lui interviene non è più accidente o caso, ma fatalità inerente al suo essere.

Ecco perchè in Corneille e in Racine, per esempio, pur mancando una catarsi, s'ha una soddisfazione logica ed esauriente degli avvenimenti, una interpretazione di essi che non ammette dubbi e che non lascia in attesa di ulteriori commenti. Il *tipo* risponde, nella classificazione dialettica che ne abbiamo preordinatamente fatta, a certe premesse e a certe conclusioni; è l'anello intermedio di un sillogismo che noi già conosciamo, il soggetto grammaticale d'una massima o d'un detto memorabile. L'ideale, è al suo fianco, come la sua ombra; lo abbiamo anzi misurato ed esplorato in tutta la sua estensione e la sua profondità. L'agire quindi del *tipo* è per noi una matematica che rientra in una precisa tavola pitagorica, in un teorema determinato che non può lasciarci interdetti, confusi, sorpresi o insoddisfatti.

Non è così dell'*individuo* a cui son prestate dalla nostra mentalità e dal nostro giudizio aprioristico, tutte le potenzialità, e che vuol essere quindi non giustificato soltanto, ma interpretato fino alle radici del suo essere; poichè non c'è possibilità mentale o estetica che ammetta l'accettazione, senza almeno opporla in un rapporto antitetico a una regola.

Nonostante la incoerenza drammatica e metafisica del dramma *esterioristico*, questo ha avuto un valore ineccepibile e positivo nella storia del teatro contemporaneo e s'è opposto al teatro borghese, di cui ripete non pochi tratti, e ha ingenerato la sensazione d'una fine nobile e più ardua scena che non quella dei comuni casi della esistenza quotidiana. È stato e continua ad essere un alto e generoso tentativo, senza aver raggiunto la pienezza d'un organismo perfetto. Gli son mancati e gli mancano, coll'ideale da perseguire, gli afflati metafisici entro cui il grande teatro ha sempre respirato e vissuto, nell'età veramente tragiche e creative.

E tuttavia, è opera che rimarrà se non altro a ricordare

che, ai nostri giorni, i bisogni spirituali, nei poeti più naturalistici dell'occidente, facevan pressione e s'imponevano realizzandosi, sia pure in opere che per vizio d'origine debbono dichiararsi ibride.

*
* *

Sulla linea del D'Annunzio del Péladan e di Wilde bisogna, a distanza, sorprendere gran parte della letteratura ungherese contemporanea e massime del teatro, foggiatosi in forme nuove sugli schemi offerti in Europa dalla scena borghese o da quella tutta *sui generis* di D'Annunzio. Se dovessimo dire quale sia lo scrittore che più degnamente rappresenta lo spirito contemporaneo in Ungheria, vale a dire lo scetticismo idealistico, il travaglio del pensiero, la visione del mondo, mistica, metafisica, il dubbio e la negazione dei valori attribuiti alla forma vivente come microcosmo e non come monade per sè stante, ci troveremmo imbarazzati. Il teatro, per costringerci quanto più è possibile nel nostro argomento, non vi ha fatto davvero passi notevoli. Luigi Birò s'è ritenuto un maestro, sebbene in fondo non faccia che ricalcare i morti schemi di Bernstein e quel fittizio mondo minuscolo di interessi d'errori e di pregiudizi sociali messi con bella maniera alla gogna.

Andrea de Ady, lirico d'indiscutibile valore, non ostante nella ispirazione e nella espressione sia antiquato, non può dirsi autore di teatro in senso pieno, chè talune sue composizioni pseudosceniche appartengono piuttosto a tentativi destinati alla stampa che non alla rappresentazione. Lo stesso è a dirsi di Michele Babits e di Adalberto Balázs, le cui fantasie tra fantoccesche e settecentesche con l'India per isfondo, appartengono piuttosto al genere del *bibelot* che non a quello della grande opera d'arte. E per *opera d'arte* intendo opere di bellezza nutrita di un succo metafisico profondamente derivato da persuasioni inabolibili.

Gli impressionisti, di tipo francese, come Ernesto Szép che al teatro si dedica, o come Desiderio Kosrtolamy che dal teatro volontariamente si esilia, non pesano in alcun modo nella nostra bilancia che intende cogliere i valori più rappresentativi e originali, gli avanguardisti con tutto ciò che hanno di vecchio sopra di sè e di nuovo in sè.

Di Sigismondo Moricz, romanziere veramente insigne, non è il caso di far parola, dato che al teatro non ha dedicato, se non molti anni fa, qualche scarsa e stanca ora la quale non conta. Il Moricz è sopratutto e solo un romanziere, e per la sua tendenza all'analisi, un sovrabondante, nel senso lirico, canoro, che al teatro non potrebbe offrire nulla di seriamente scenico e concreto. Non che io creda alle virtù tecniche (ci credo nell'ambito del teatro borghese); ma se una qualità deve ridondare a danno della drammatica, questa è la musicalità piena, con i suoi ingorghi o i suoi ampi fregi lirici, di cui il Moricz è maestro.

Tentativi presuntuosi da parte di Federico Karinthy, di Margherita Koffka, di Anna Leornai, non mancano. Tutti però si elevano sull'asse dannunziano e claudeliano, di cui ripetono le vibrazioni. Emergente, e superiore a ogni altra, è l'opera di Renata Erdös, e precisamente *Giovanni il Discepolo.*

Io non presumo di scendere a un'analisi di questo dramma mistico-storico-religioso, che tutti conoscono, anche perchè non presenta nulla che debba mettersi in rilievo. Quel che occorre di fermare è la sua derivazione dannunziana di cui ogni lettore può persuadersi scorrendone i non lunghi nè complicati tre atti. Maria Maddalena, innamorata di Giovanni Evangelista, frena e soffoca tutta la sua nativa e istintiva sensualità, che la volge verso il bianco adolescente, allorchè questi la suggestiona col suo sguardo e con la sua parola di visionario che parla di Cristo, del maestro morente, morto e risorto e di ciò che durante l'ultima cena egli le disse, rivelandole ciò che è il vero amore. Di quest'amore mistico

e trascendente, dietro cui balenano i guizzi della sensualità, si stringe il patto; ed esso basta perchè la Maddalena ascenda in una superior zona dove si conquistano le virtù taumaturgiche. Il dramma della fede tepida e della fede ardente, l'epica in una parola, abbraccia questo scorcio d'un destino individuale e d'una sorte umana. È la Maddalena che, insieme con Giovanni, esasperano l'anima dei discepoli, pavidi e increduli del risorto Cristo. Ed è il miracolo che essa, la meretrice redenta, compie, e che permette a mezzo di un temporale, l'allucinazione del prodigio della pentecoste.

Sensualità e misticismo per un verso, lirismo sovraccarico, asiatico, balbettante con una vasta applicazione del colore e della plastica alla scena (ma sempre secondo la vecchia concezione e la vecchia maniera) fanno di Renata Erdös, la scrittrice di teatro che in Ungheria ha il primato, una seguace del D'Annunzio grondante di aromi, e del Claudel cattolico. Niente che riveli in essa una concezione dell'uomo e della vita metafisicamente diversa dalla tradizionale. Nessuna innovazione tecnica. La stessa ricchezza, la stessa sovrabondanza, lo stesso lirismo, a noi adusati alle droghe dei due grandi poeti d'Italia e di Francia, fanno forse l'impressione di una certa povertà. Contemporaneità, dunque, nè nella Erdös, nè in alcuno fra gli scrittori ungheresi d'oggi. Non è questo il luogo di interpretarne le ragioni; ma ove ci si volesse spiegare senza troppe sottigliezze il fatto, basterebbe riflettere che fino al 1860 l'Ungheria letterariamente fu costretta al giogo di una tradizione secolare arretrata, e destituita di ogni nutrimento filosofico (la tradizione dei Keméng, degli Eötvös, dei Katinczy, dei Köleocy, dei Vercomarty — tutti scrittori d'improvvisazione, aderenti al senso, alla contingenza, estranei a ogni tormento metafisico. E se, dopo, ma molto dopo, il 1860, l'Ungheria si volge al più vasto orizzonte della letteratura europea, il canto suasivo e talora privo d'ogni significazione della Francia simbolistica l'affascina definitivamente.

Fenomeno d'inesperienza e di spiritualità immatura.

IL TEATRO CINESE E GIAPPONESE

Il teatro cinese non s'è mai sollevato dalla più grigia mediocrità. Se ne parla qui per taluni caratteri che esso possiede; caratteri che in certo modo, esasperati o condotti a perfezione, hanno una notevole relazione, sia pure incidentale, con alcune manifestazioni della nostra scena recente.

Il teatro cinese comprende uno strabiliante numero di *azioni drammatiche*. Vogliono essere chiamate così le molte tragedie storiche, commedie borghesi, opere melodrammatiche, religiose, e i drammi propriamente detti, di *carattere* e di intrico, non che le farse satiriche. Una determinazione esatta che circoscrivesse in limiti ben definiti ciascuno di questi *generi* si ricercherebbe invano. Per lo più accade che i lembi dell'uno si inseriscono o si sovrappongono a quelli dell'altro; nè esiste un elemento veramente preciso che valga a farci stabilire un confronto col nostro teatro europeo.

Il teatro cinese è un teatro *sui generis*. Quando si dice, per esempio, che norma fondamentale di esso è quella di indicare, per via della finzione scenica, i princìpi etici più inconcussi, s'è detto già quanto basta per addivenire a una separazione, senza soluzione di continuità, fra esso e il nostro. E se si aggiunga che codesta finalità catetichistica è in particolar modo intesa a beneficare gli umili, gli ignoranti che non sanno leggere, si scorgerà facilmente come l'arte sia considerata un mezzo di propaganda, quando non di divertimento. Senonchè, su questa seconda possibilità, dirò solo tra poco.

Accostiamoci un momento a qualcuna delle forme di teatro sopra elencate.

Ecco una commedia borghese. È di Feu-Jang, un rimaneggiatore di vecchi motivi e di decrepite azioni sceniche; perchè anche questo bisogna tener presente, che alla *invenzione*, alla ricerca del *tema nuovo*, o se si vuole, del punto di vista nuovo, i drammaturgi pekinesi o di Hon-Kong (i due centri maggiori di produzione teatrale) non badano gran fatto. Quel che loro sta a cuore è rinvigorire il vecchio argomento mediante una infusione di realtà nuova, realtà etologica (dell'*ethos*) e biologica (del *bios*, della vita intesa come fenomenologia, del carattere umano e della superficiale psicologia).

La commedia s'intitola *Fehing-mo* (Il gran personaggio). Un pretore, ammogliato e vecchio, s'è ciecamente invaghito di una magnifica giovanetta. Se ne rappresentano gli approcci, le melense e appassionate dichiarazioni, la felicità improvvisa, allorchè la giovinetta pone termine alle sue reluttanze. Costei, Tehang-in, è condotta nella sua propria casa dal pretore. Querimonie, dapprima semicomiche della moglie, indi più accorate, indi furiosa esplosione d'ira di rabbia e di dispetto; tanto furiosa, che la povera donna è sopraffatta da una crisi, durante la quale muore. Segue la disperazione del pretore e il beffardo ghigno di Tehang-in, che, come è venuta, indifferente e passiva, se ne va.

La trama non è certo peregrina. Nè peregrino è lo svolgimento, anche ove si pensi che i singoli personaggi sono in certo qual modo dei tipi fissi, dei quali è prestabilita la sorte; tipi fissi che si potrebbero accostare alle nostre maschere, designati da nomi precisi che ricorrono, sempre uguali, in tutte le commedie di questo genere: *fehing-mo* (il gran personaggio), *mai* (il personaggio serio), *fu-mo* (una seconda parte), *lao-san* (la madre nobile), *sching-san* (la prima donna), *sar-eul* (la giovinetta), *po-eul* (il vedovo).

Osserviamo ora un dramma di ispirazione religiosa. Vecchissimo motivo anche questo, aggiornato al *bios* e all'*éthos* contemporaneo.

Fo-chen è un giudice, al quale un santo anacoreta predice l'imminente morte. La predizione con una inesorabile precisione si attua. Fo-chen muore e scende in uno dei 18 inferni di Lao-tse. Vane e disperate sono le raccomandazioni di lui che implora dal Diavolo ancora un anno di vita per vivere accanto alla moglie, di cui è innamorato e geloso. Ancor più vano è l'intervento dell'anacoreta, che si presenta al Diavolo, a implorarlo lui stesso, in nome di Lao-tse, in quanto è persuaso che Fo-chen finirà col pentirsi. Intervento di Lao-tse in persona, che finalmente fa paghi i voti del dannato. Il quale riprende le sue spoglie e va a bussare alle porte di casa sua. Ahimè, è qui che egli constata la poca fedeltà di sua moglie, che ha senz'altro già mutato le bende vedovili nei pampini di un pantagruelico banchetto d'amore. L'ira esplode. Il resuscitato sta lì lì per saltare al collo della infedele e per strangolarla. Il santo anacoreta, per fortuna interviene, lo conduce via, gli fa una debita predica, lo induce a pentirsi del presente e dei trascorsi peccati, e lo salva. Fo-cheu, tornando di nuovo a morire, salirà al cielo mistico del Profeta, piuttosto che ridiscendere nell'abisso infernale.

Se ci domandassimo cosa c'è in questa vicenda, che non supera le più volgari rappresentazioni sacre del nostro medioevo, non troveremmo di che soddisfare la nostra fantasia; e ci meravigliamo come un frusto cencio quale essa è sopravviva da secoli e tenti la scarna musa dei poeti con tanta ostinazione. Senonchè, trapassando dalla traccia che ho dato alla realtà della finzione scenica totale, una diversità ci colpisce immediatamente. Dentro la decrepita veste si muove un corpo giovane e vivo; sotto il plumbeo cielo s'agita brusisce e rumoreggia tutta una varietà di personaggi, di individui secondari, di macchiette, ciascuna delle quali ha un suggello suo proprio: medici, legulei, dottori, preti, mandarini, bigotti, decoratori, artigiani, canestrai, artisti, straccioni.

Di codesta produzione religiosa o pseudoreligiosa cito ancora un esempio che può essere edificante. È di Pé-Min-Ciong.

S'intitola *Il debito pagabile nella vita futura.* Protagonista ne è Ti-chin-Jong, un finanziere convertito da poco al buddhismo. Naturalmente, imponendo la confessione prescelta un assoluto disprezzo della ricchezza e del mondo, il finanziere si viene a trovare nella posizione di un asino di Buridano. Il motivo comico è insito alla impostazione stessa del dramma. Codesta lotta, presto superata nell'animo del banchiere che si decide nettamente per la povertà, s'impegna poi fra il banchiere e la sua famiglia. Se la legge religiosa — gli rimproverano — impone la rinuncia a tutti i propri beni materiali, la legge naturale e sociale vi si oppone. Inutili riflessioni! Ti-chin-Jong, padre modello e uomo stimabilissimo prima della conversione, fa orecchi da mercante. Dona tutto, si disfa e si priva di tutto, appare in pubblico in un costume ridicolo e indegno. Le sue stravaganze non si contano. E, quel che è peggio, per la sua ossessione religiosa che lo allontana ogni giorno di più dalla realtà, il suo cuore inaridisce. Con le sue ricchezze si disperdono anche le sue buone qualità. Ridotta la famiglia alla miseria, egli assiste imperturbabile, anzi con la soddisfazione di un sapiente che ha ottenuto un risultato, a quello sfacelo. La morte improvvisamente lo coglie. Ed egli spira, sicuro di riscuotere il premio eterno conquistato a traverso tutti i disastri e le privazioni. Morale: il banchiere Ti-chin-Jong, per divenire perfetto, non solo ha diminuito sè stesso, guastando la sua nativa bontà d'animo, ma ha calpestato gli affetti e, quel che più conta, la vita e la felicità degli altri. Un soffio di modernità passa, non più come *éthos* e come *bios*, ma come speculazione e filosofia entro codesto canovaccio antichissimo.

Senonchè non è a credere che di siffatta modernità siano aerate tutte le produzioni del teatro cinese contemporaneo. Molte di esse ripetono una mentalità defunta, fossilizzatasi negli strati sociali più umili. Così tutte quelle commedie di intrico, per esempio, nelle quali si fa dal protagonista un lussuoso sfoggio di malizie, per lo più infantili, a fine d'im-

pedire la nociva attività di taluni personaggi fantastici, i così detti *compari della commedia.* Vi manca, di fronte al giudizio del nostro spirito maturo, l'astuzia veramente fattiva, quale incontriamo nei nostri novellatori del Rinascimento, e un pensiero, quale che si voglia, giustificativo o interpretativo alla base della finzione, che apra uno spiraglio su un *al di là.* La finalità morale, l'orientazione catechistica non dirò è tradita, poichè essa è apertamente confessata, ma palesemente posta ancora allo stato rozzo e al suo primo grado d'intendimento, sottratto a qualsiasi critica.

E d'ogni critica sono sprovvisti i drammi storici, ai quali è destinato il teatro di Pekino, come gli stessi drammi satirici, di cui mena vanto il teatro di Hong-Kong. Teatro, quest'ultimo, misero e angusto, sorta di costruzione primitiva in legno, dove non si avventurano che persone di basso ceto. Alla sensibilità delle quali la satira vuol rivolgersi sempre per un fine educativo; satira di costumi, fiacca e stanca, che rifugge da ogni audacia e si limita a combattere le abitudini gli usi i pregiudizi ridicoli, o quelli ritenuti per tali, del Celeste Impero. Niente di moderno, niente di largamente umano, niente che, sia pure embrionalmente, faccia pensare a una intenzione filosofica degli autori. La qual deficienza emerge netta anche e sopratutto dal dramma storico, specie di rappresentazione che si accontenta di mostrare, ciò che è di infallibile effetto, in vesti dimesse e coperti dei cenci del mendicante, personaggi potenti; o personaggi furbeschi e audaci (gli eroi) nascosti sotto ampie barbe di vecchi, che al momento opportuno, con gran rapimento dell'uditorio, vengono fatte cadere e l'individuo esposto al pericolo o all'insidia, di cui gloriosamente supera il rischio.

Non oziosamente ho voluto catalogare, esemplificando, le forme dominanti del teatro cinese contemporaneo; si trattava

di vedere se dentro di esse si nascondesse un germe, un nucleo di vitalità consona al nostro spirito moderno. Evidentemente, da tutto ciò che ho riferito, deriva chiarissima la constatazione che di moderno non c'è in esse nulla, nè anche come presentimento. Nè per moderno s'ha da intendere soltanto ciò che per noi, *europei e occidentali* è inteso per tale. *Moderno* intendo anche dal punto di vista dell'anima gialla, della Cina, rispetto al suo passato. Il teatro cinese sarebbe dunque da relegarsi in un piano assai remoto dai prodotti intellettuali del secolo XX, ove non possedesse un carattere accessorio, che, pur non modificandone la compagine, nè alterandone la natura, ce lo rende interessante e degno di questa nota.

Ho avvertito dianzi che due sono gli scopi i quali si prefiggono gli autori, due le finalità: ammaestrare e divertire. In che modo codesto ammaestramento si realizzi abbiamo visto. Resta a vedere come si riesca a divertire.

Diciamolo subito, mentre il tratto pedagogico soddisfa al primo bisogno, etico e intellettuale; tutti i tratti destinati a divertire soddisfano e appagano i bisogni estetici. Vediamo secondo quali mezzi.

Non la *messa in scena* intesa secondo il decrepito concetto tradizionale che vige presso di noi. La *messa in scena* del teatro cinese è quant'altra mai semplice; potremo dire povera. Al principio di ogni atto, gli attori ci ragguagliano circa il *luogo dove si trovano.*

Ciò significa che l'occhio, di per sè, non è in grado di fornire un adeguato giudizio in proposito. Oltre a ciò, eccezione fatta del teatro di Pekino e di Hong-Kong e di altri pochissimi minori, non esistono teatri stabili propriamente detti; esistono invece teatri provvisori, innalzati per alcun tempo a termine di una via, su una piazza, fuori delle mura della città.

Il *décor* dunque non appartiene agli ingredienti destinati a suscitare una durevole emozione estetica. Le donne, inoltre, non appartengono alla categoria degli artisti. Esse sono escluse

dal palcoscenico dacchè l'imperatore Kin-Lung ammise fra le sue concubine un'attrice.

Da quel giorno mai (oggi raramente) le parti femminili furono affidate a donne. Ciò che attrae e suggestiona in una rappresentazione cinese, è *la luce, il canto, la danza.*

Ogni dramma (e qui non si parla dell'opera in musica) ha un personaggio caratteristico denominato *colui che canta.* Laddove gli altri personaggi si esprimono per lo più in una lingua dimessa e familiare; la lingua di costui è antica e pomposa. Laddove gli altri semplicemente parlano, costui *declama* o canta sul ritmo di stromenti nascosti dietro la scena. Laddove gli altri subiscono la vicenda imposta dalla sorte, dalle circostanze, dalla cieca volontà degli avvenimenti, costui crea la vicenda, la modifica, la devia; non è subordinato, ma è subordinante la sua situazione; il suo discorso, di personaggio profondamente innestato alla sostanza del dramma, si compone di massime tradizionali e di alti pensieri, che rispecchiano gl'inabolibili princìpi della filosofia della razza. *Colui che canta* è dunque il pensiero che nel groviglio dei fatti induce ordine e intendimento; e, poichè ciò significa una superiorità di carattere o mistico o profetico, certo sempre ascetico, la musica e il ritmo sono il naturale complemento o la naturale forma di espressione del suo *io.*

Come si vede, un po' alla volta, si comprende anche la povertà di codesta drammatica appartenente a un popolo che ha cinquanta secoli di storia; povertà che lascia tralucere, di là dai suoi sbrendoli, una fiamma ardente e perenne di pensiero. *Colui che canta* è l'esteriorizzazione di un destino; destino che coesiste all'*io* apparente, volgare, razionale, quotidiano, è dunque un simbolo. Come simbolo, cioè come ordine e matematica, non può che matematicamente, cioè ritmicamente, o musicalmente, esprimersi.

La musica è un elemento essenziale al dramma cinese. Non si tratta di orchestre sapienti, ma di semplici strumenti, quelli i *più adatti* a dire ciò che il dramma parlato o anche cantato

è insufficiente a dire, flauti, gong, chitarre. Ma qui emerge subito una differenza col nostro melodramma o, se si vuole, col nostro *vaudeville* (non si tratta infatti di una valutazione di contenuto, ma di una caratteristica formale). Noi, di solito, affidiamo allo stromento il compito di accompagnare. Quello dell'orchestra è un ufficio di rincalzo, una sottolineazione acustica della parola, almeno per ciò che concerne l'orchestra del comune melodramma. Ebbene, il gong o il flauto o qualunque altro istrumento cinese *non sottolinea* e *non accompagna* la parola, ma la segue. Comincia ad esprimersi quando la parola ha esaurite le sue possibilità. Dice alcun che di nuovo. Si sostituisce, come una grammatica più espressiva, a una più elementare. Il trapasso dal linguaggio *detto* al linguaggio *cantato*, e da questo allo stromento, che è più vago ma più lato, è graduale, ascensionale. La musica dunque è un mezzo di suggestione, al tempo stesso che è una più complessa voce, una lingua dell'*inesprimibile a parole*, di ciò che attorno alla parola fluttua, indicibile con la parola stessa e pertanto suscettibile di esser chiarificato solo in virtù di ciò che è al di sopra della parola.

Alla musica si associa la mimica. Ognuna delle commedie da me riferite è un'ossatura, dalla quale è impossibile giudicare esteticamente, come sarebbe impossibile giudicare di una Venere conoscendone appena lo scheletro. La mimica ci compone immediatamente il dramma totale, polposo e carnoso, in atteggiamenti plastici. Il bello, di natura affatto diversa dal così detto *bello latino o mediterraneo* (un *bello* che sgorga dall'interno, e non che attinge dall'esterno le profondità), comincia a rivelarsi. La mimica è intesa come un linguaggio; una terza forma di linguaggio accanto alla parola e al canto. Dove queste ultime non sono adatte a esprimere la interezza della intuizione, si sostituisce loro la danza. Danza che, evidentemente, non ha rapporti con ciò che di solito noi per danza intendiamo; volendo essa rappresentare quel gesto o quella concatenazione di gesti, sciolti dalle leggi

del reale apparente e riprofondati nelle leggi del reale trascendente, i quali esauriscono le possibilità espressive dell'individuo totale.

Come tutto l'*io* non è in un pensiero, come un pensiero non è tutto in una superficie, così ogni membro, ogni muscolo, ogni organo ha il suo linguaggio e può e deve parlare. La ginnastica degli occhi, lo snodamento del capo, la torsione del ventre, la pronazione o supinazione delle mani, l'apertura della bocca, l'allungamento della lingua, il battere dei denti, l'irrigidamento di tutta la persona, l'accelerazione del moto — ecco tutte *frasi* muscolari-nervose, alle quali l'autore drammatico destina la espressione di quegli stati d'animo, di quelle emozioni che egli rinuncia a scrivere analiticamente in parole, e che avverte con una scarna proposizione di didascalia. L'attore sa poi come regolarsi.

La plastica è dunque un altro elemento della scena cinese, insopprimibile, senza il quale non s'intenderebbe più nulla.

Ma lo è anche la luce; sebbene in minor grado. Alla luce e al colore sono affidati effetti di *rivelazione sintetica*; per modo che, l'uno e l'altro, fanno a loro volta parte della vasta tastiera espressiva di cui il teatro può fruire.

Ho detto in minor grado della musica e della plastica; avrei dovuto dire in *grado minimo*. Che cosa (sia pure in grado minimo) si affida alla luce e al colore sarà chiarito tra poco, dopo che avrò messo in evidenza alcuni caratteri del teatro giapponese, del quale mi accingo ad abbozzare una sagoma.

È nel teatro giapponese, infatti, che luce e colore hanno una importanza di prim'ordine. Ma la funzione loro affidata è assolutamente identica a quella che compiono nel teatro cinese.

*
* *

Una più palese maturità si rivela nella sostanza del teatro giapponese.

Anzi che derivare dall'*éthos* e dal *bios* esso emana direttamente dalla leggenda. Presso codeste razze dell'Oriente

estremo il processo di evoluzione, in ogni sua manifestazione, è lentissimo. Ecco perchè volendo intendere e approfondire la natura di un fatto contemporaneo si è costretti a cogliere questo fatto nelle sue scaturigini che si profondano nel passato antichissimo. In definitiva, l'Oriente non muta la superficie delle cose come noi facciamo; ma le rode dal profondo. La superficie rimane per secoli immutata. Tutto a una volta viene il giorno che essa si spezza per ogni verso e la forma nuova appare. Si ha l'illusione del miracolo e della rivoluzione. In sostanza l'evoluzione ha proceduto ininterrotta e nascosta.

Il teatro giapponese deriva dunque dalla leggenda, dal *yoruri* che il cantastorie recitava accompagnato da uno o più musici. Circa il secolo XVI, quando già i *yoruri* eran decrepiti, un'onda di vita nuova venne loro da Takemoto Ghidayu, il quale creò il teatro delle marionette, il primo teatro che il grande Impero del Mikado abbia avuto.

Codeste rappresentazioni di pupazzi, o *ghidayu*, non hanno niente a che vedere con le nostre. E dico non hanno, perchè le commedie dei burattini, fenomeno letterario di origine, sussistono tuttora; non come una forma superstite (tale è presso di noi); ma come forma viva e in via di sviluppo.

Sono dunque diverse dalle nostre. I rapsodi e i musici occupano la scena, in mezzo alla quale mossi da tre uomini ciascuno (la testa, le braccia, le gambe sono affidate contemporaneamente a un diverso paio di mani) si muovono i pupazzi, senza fili, e di grandezza naturale. Il rapsodo parla; il fantoccio si muove ed agisce. Una sola voce, quella d'un individuo visibile, basta dunque per tutti.

I musici, al momento opportuno, intervengono coi loro strumenti, per lo più gli *shamisen* (sorta di chitarre).

Più tardi, nel secolo XVII, accanto al teatro delle marionette, sorse il teatro di attori. È il così detto teatro classico di Osaka, tuttora denominato in tal modo, e sempre fedele alla forma d'origine e tradizionale.

Il teatro di Osaka è fondamentalmente cavalleresco-amoroso.

Poco più tardi, una nuova forma drammatica sorge e s'impone al plauso delle popolazioni, realistica e romantica ad un tempo, la quale, essa pure, immutata troviamo oggi. È il teatro di Eddo, il teatro dell' Est, in antagonismo a quello dell' Ovest o di Osaka.

Come a Eddo regnava uno spirito di rivolta contro ogni autorità feudale, in obbedienza all' Imperatore, così codeste produzioni sceniche furon tessute sopratutto di ribellioni, di atti eroici, di violenze, di violazioni, dominando in esse un fermo spirito di sacrificio e di generosità.

Quando si dice che tutto ciò sopravvive immutato, non si vuol dire una frase. Solo da quattro anni è morto Kawatake Mokukami, il più noto, il più celebre autore del teatro di Eddo (vale a dire del teatro realistico-romantico). Ebbene nella vasta produzione (circa quaranta commedie) di Kawatake Mokukami i caratteri di similarità con la tradizione sono sorprendenti. Anche il Giappone non inventa; ma come la Cina rinvergina e rinnova vecchi o vecchissimi argomenti. Esercita quell' attività sulla comune materia letteraria, che esercitarono i drammaturgi d'Atene sui miti e sulle leggende.

Il teatro di Kawatake è il teatro di esaltazione dei deboli, dei generosi, degli oppressi, degli eroi che si santificano nel sacrificio. Non si tratta più d'un ambiente feudale come pei precedenti, ma d' un ambiente moderno. Purtuttavia le favole, i procedimenti, rimangono gli stessi.

Più ancora; il teatro di Eddo che noi potremmo, per intender meglio, denominare della commedia o del dramma avventuroso e d' intrico a fondo romantico, difettò sempre di una psicologia dirò così del *razionale*, dell'atto e del pensiero logico; tal quale il teatro di Kawatake. Coincidenza? No. Il dramma, la vicenda, l'avvenimento sono impostati e furon sempre impostati, per le rappresentazioni di Eddo, in modo che quella psicologia, così cara ai nostri drammaturgi borghesi, dovesse fatalmente esulare; e fosse inutilizzabile, superflua, fuor di luogo.

Accanto alle due correnti parallele del dramma cavalleresco-amoroso e del dramma realistico-romantico, ne scaturì col tempo, nel 1868 (dopo la restaurazione dei Meiy) una terza: quella del dramma storico, gloria di uno scrittore insigne, Fukutchi Otchi, e di un attore celebratissimo, Danjuro.

Si trattava di portare sulla scena, e di far rivivere sensibilmente le glorie delle grandi epoche storiche. Il sentimento del potente passato nazionale fu l'anima vibrante di questa terza e definitiva manifestazione della drammatica giapponese.

*
* *

Consideriamo ora, da vicino, una commedia del primo tipo, una commedia cavalleresco-amorosa, o, se vogliamo, *classica*, chè così bisogna denominarla. È di Utsuyi, drammaturgo notissimo. S'intitola *Il monumento glorioso*, ed è costituita di 12 atti, ciascuno dei quali diviso in tre quattro e magari cinque quadri. Ciascun quadro alla rappresentazione occupa uno spazio di tempo presso a poco quanto un atto del nostro comune dramma. Più o meno ogni commedia giapponese ha codesta impressionante vastità che presuppone non solo un intreccio complicatissimo, ma uno sviluppo ciclico. Ecco perchè ciascun *atto* viene rappresentato indipendentemente dagli altri, come cosa a sè, come un dramma ben circoscritto, non ostante faccia parte di un più grande sviluppo.

Botaro, dunque — nel *Monumento glorioso* — è un fanciullo, affidato a una nutrice, dal giorno che Morizuki, un feroce signore, empio e spietato, gli distrusse la casa, gli uccise il padre e la madre. Da quel giorno Botaro (10 anni di età) ha perduto la favella. La nutrice, che lo ama come un figliuolo, lo conduce nei templi, prega la dea Kwanon che gli renda la parola; sempre invano. Siamo ora nel tempio di Kwanon di là dal quale fioriscono i giardini e gli orti della dea. La nutrice prega. Il fanciullo è laggiù, nell'orto. Improvvisamente, un grido prorompe nel tempio: è Botaro,

che accorre, inseguito da qualcuno, dal feroce e malvagio Morizuki, il samurai che gli ha ucciso il padre. Morizuki vuole ucciderlo. Il fanciullo cade a terra. Dalle sue tasche escono inavvertitamente dei frutti. Egli li ha rubati nell'orto della dea. Il samurai ora può giustificare il suo delitto, mascherandolo sotto l'apparenza di una punizione. È solo in virtù delle disperate invocazioni, delle implorazioni singhiozzanti della nutrice, che egli desiste. Perdona al fanciullo. Ma, non appena sola con lui, la nutrice sente il dovere di rimproverarlo. Perchè ha egli rubato? E rubato in luogo sacro?... — Perchè — risponde il fanciullo — tracciando le lettere a terra col piccolo dito insanguinato — voi fate digiuno per me, o nutrice; e nel tempo del vostro digiuno non potete cibarvi che di frutti. —

Questa dichiarazione commuove la donna, la quale reitera le sue preghiere alla dea; e con tanto calore che ella omai *vuole* esser esaudita; e dalla supplice parola trascende al comando, e dal comando al grido. Invano, la dea è sorda. Il fanciullo, torvo e accigliato, riguarda la paziente che, fuori di sè, d'un tratto, sentendosi disprezzata e non ascoltata da Kwanon, si trafigge.

Non è nè anche caduta nel suo sangue, che ecco lo zio di Botaro, il cavaliere Naiki. Naiki la solleva, le grida la verità. Non è che il fanciullo sia muto per lo spavento subìto. È muto per volontà di sè stesso, obbedisce a un voto fatto: di non più parlare fino a che non avrà vendicato il padre. Felice di questa verità, la nutrice muore. L'atto ha termine.

Ancora un *soggetto*. È derivato da un *chosagoto* o *nô* (col che s'intendono talune rappresentazioni tradizionali mimoliriche) ed ha per titolo *Ibaragi*. Fu il più grande successo (sottolinei il lettore) del teatro Imperiale, nel 1919: successo dovuto, più che all'autore, all'attore Baiko, uno dei più grandi che vivano oggi in Giappone.

È, in apparenza, una cosa da niente. Tsuna, un cavaliere, ha tagliato in combattimento un braccio al demonio Ibaragi.

Questi nulla lascia di intentato per riavere il suo arto. Ed ecco che pensa di sorprendere in casa sua, a Tokio, Tsuna nel tempo che egli dedica al digiuno. Senonchè non sotto le sembianze demoniache gli si mostra, ma sotto quelle di una zia molto amata.

Con una serie di astuzie, induce Tsuna a mostrargli il famoso braccio. Una volta dinanzi a quella parte di sè stesso, di colpo riprende il suo aspetto, s'impadronisce del prezioso bottino, fugge inseguito da Tsuna che viene con lui a un combattimento mortale. Il demonio però, comprendendo di avere anche questa volta la peggio, spaventoso e veloce, s'alza improvvisamente a volo nelle nuvole. Tsuna, impotente, torna al suo digiuno, evitando la tentazione dell'invincibile che non verrà più a sorprenderlo.

Ma non voglio ancora metter punto a codesta esposizione di argomenti. Credo necessario che chi legge si familiarizzi con essi, e ne valuti l'entità debitamente, sì che poi sia facile procedere a quel che è il fatto più importante al quale intendo di dar rilievo.

Accennerò dunque ad un dramma storico, che per inclinare anche alla forma romantico-realistica, può fornir la misura adeguata di ciò che il *genere storico* rappresenti. Tanto più che esso (rifacimento di un vecchio tema, come il solito) è di Shoyo Tsubutchi, presentemente professore alla Università waseda a Tokio, colui che, insieme a Takamatsu Yoskié, regge oggi le sorti del teatro nipponico.

Ha per titolo l'*Avventura d'Ingoro* e mette in iscena un episodio della rivalità sempre viva fra le maestranze di Eddo e di Nikko.

Gli operai di Nikko, con a capo Takigoro, si rivelarono insufficienti nell'arte di riedificare il tempio della loro città. Fu allora che si chiamarono a sostituirli gli operai di Eddo, con a capo il grande scultore ed architetto Ingoro, gloria dell'arte nazionale. L'antagonismo e il malumore fra le due maestranze fermenta in odio e si esaspera in una congiura.

Quei di Nikko non possono e non debbono subire l'odioso affronto. Piomberanno sui subdoli compagni di Eddo e li stermineranno. Takigoro si oppone.

Ove questa aperta insurrezione avesse luogo, non tarderebbe a verificarsi una rappresaglia più sanguinosa. Sarà lui, piuttosto, e lui solo, che affonderà il pugnale nel petto d'Ingoro. Questo lo dichiara una notte, nella foresta dei bambù, ai suoi che mordono il freno. Sicuro di non esser disobbedito, corre a casa, e mette al corrente la moglie del suo divisamento. Lungi dall'essere ostacolato, è anzi incoraggiato; ciò non ostante ella sia sicura della sommaria giustizia che si farà di lui; e non ostante il bambino, suo figlio, sia moribondo nel letticciuolo vegliato da lei. Rinfrancato e cupo, Takigoro si allontana per la criminosa impresa. Poco dopo, la madre si accorge che il bimbo è spirato. Assalita dal pensiero che i carpentieri di Nikko possano trasgredire al comandamento di Takigoro, esce per tenerli a bada. Non volendo lasciare il cadaverino solo, se lo carica sulle spalle e s'avvia alla foresta. Non invano, chè i carpentieri già si muovono per compiere la strage. È solo gettando avanti a loro il corpo inanimato di suo figlio, che le sue preghiere diventano efficaci. Di fronte allo spettacolo misterioso della morte e del coraggio che la femmina rivela, quegli uomini si sbandano, sopraffatti da un terrore inesplicabile. L'alba li sorprende; ma l'alba sorprende anche Ingoro che s'avvia al tempio, per render grazie agli dei che l'opera è stata felicemente fornita. Con un balzo di Takigoro gli è a fianco, vibra il colpo. Un moto rapido del braccio salva Ingoro. Disperato e dispettoso, Takigoro fa giustizia di sè. Qualcuno accorre. Ingoro è soccorso. Si constata che la ferita non è mortale. Non è mortale per la vita dell'uomo; ma mortale per la vita dell'artista. Essa ha reciso il braccio destro dell'artefice che omai non creerà più se non nella fantasia.

La materia non risponderà più domata al movimento di una mano evocatrice e divina.

E anche per questo dramma di Tsubutchi è difficile pensare alcun che di originale e di peregrino. Macchine di questo genere esistono nel nostro vecchio teatro a decine; sicchè ci stupisce che proprio Tsubutchi, il quale è al corrente di tutto il teatro europeo contemporaneo, naufraghi proprio in paludi così fatte. Ci stupisce, ma a torto. Il teatro giapponese, come e in molto maggior misura di quello cinese, non è soltanto fatto di parola, ma di gesto, di musica e di luce. Sono questi tre elementi non dirò complementari ma essenziali.

Tolto uno di essi, si deforma la sostanza di quello. Per ciò che riguarda gesto (mimica - danza) e musica, è inutile che io ripeta quanto ho già detto a proposito della Cina. Sebbene una differenza profonda occorra fare; che, più assai che non quello cinese, il teatro giapponese è esteticamente fondato sulla stilizzazione, quindi sulla irrealtà, sull'inverosimile — ove per *vero* s'intenda la contingente realtà sensibile.

E più ancora; il miserrimo *décor* scenico in uso in Cina non è lontanamente raccostabile al fastoso *décor* scenico al quale il Giappone tiene sopra ogni credibilità. Stilizzazione del movimento, del gesto, della espressione e *décor*, di conserva cospirano alla piena espressione dell'irrazionale che si dilata attorno alle cose e le intensifica.

Ma c'è un rilievo, fra l'una e l'altra produzione, veramente di frontiera, e di insormontabile frontiera. S'è visto come la drammatica cinese sia essenzialmente pedagogica, almeno nelle intenzioni degli scrittori. La drammatica giapponese è, al contrario, essenzialmente artistica. Voglio intendere che codesto teatro non pensa razionalmente, non è critico nè intellettualistico; ma è, in forma indelebile e per insopprimibile intenzione, estetico, cioè emotivo, e promotore di sensazioni di bellezza. La psicologia del subconscio è affidata appunto a codesti mezzi, non sussidiari, ma integrali di espressione. Bisogna immaginare una delle trame da me riferite non già come uno sviluppo logico di avvenimenti aventi

un fine, un termine pratico, dimostrativo o persuasivo; ma come una guida tematica su cui il ricamo della danza, della musica e della mimica si snoda per dire le oscure profondità di cui si reputa insufficiente mezzo la parola.

Il dramma giapponese è *detto, cantato, mimato* e *danzato*, a seconda dei momenti opportuni. I gesti lo occupano proprio quando il nostro intellettualismo occidentale esigerebbe, una più tumultuosa foga di parole. Allorchè, nell'*Avventura d'Ingoro*, la moglie di Takigoro scongiura i carpentieri di Nikko di non muoversi e di attendere l'opera di suo marito; e finisce coll'arrestarli deponendo il cadavere del figlio dinanzi ai loro passi, noi ci aspetteremmo una perorazione eloquente quale una nostra attrice farebbe, suscitando l'applauso e interpretando la nostra stessa tensione emozionale. Niente di tutto ciò. Occorrerà ripetere che la nostra attrice si rivolge ad un pubblico ragionatore, calcolatore, continuamente teso a riferire il passo scenico a una qualunque realtà sperimentale ed empirica? No. Ma occorre rilevare che l'attore (anche dal teatro giapponese sono escluse le donne a causa della loro esilità di membra) che impersona la moglie di Takigoro, proprio in quell'episodio, tace. Ciò che la parola, per noi, dovrebbe dire, lo dice, per il giapponese, la mimica; una mimica totale di tutto il corpo, di tutto il volto, degli occhi, delle mani, della bocca — e stilizzata: vale a dire trasferita in una zona di soprarealtà che potremmo anche, alla stregua dei volgari concetti, chiamare *irreale*.

Ma bisognava dir due parole del colore. Non c'è bisogno di essere stati nell'estrema Asia per aver visto un *nô*. Ignoro se in Italia ne siano stati rappresentati. A Parigi sì; e pertanto non mi sono praticamente ignoti. Il *nô* ci rivela in modo ineccepibile quale valorizzazione si dia al colore nel teatro giapponese; e con quali intenzionalità. Il dramma di Tsubutchi che ho riferito porta alcune didascalie che è facile constatare nello stesso testo francese, nella quale lingua si

legge tradotto. Eccone alcune relative alla foggia di vestire dei personaggi: Ingoro, vestito d'oro; Takigoro di bianco argento; la moglie, in casa, kimono giallo; nella foresta, abito rosso sotto un mantello violetto; il figlio morto, bianco, fasciato in una sciarpa azzurra; i carpentieri, un ammasso armonico di colori carichi sulla tonalità del vermiglio e del verde antico, disposti nel bronzo della foresta variegata di giallo, in larghe macchie ora stagnanti ora convulse.

Che più? Mi pare che ogni lettore di buona volontà possa cominciare a leggere qui i precedenti esotici del nostro *Teatro del Colore*. Precedenti che non infirmano affatto la scoperta o applicazione, la teoria o pseudoteoria del Ricciardi; ma la spiegano, la chiariscono, la rivelano come, non una novità germinata *ex nihilo*, ma come il perfezionamento di un principio filosofico, di una psicologia trascendentale elaborata da una intera stirpe. Non mi diffondo a parlare delle luci. Va da sè che il Ricciardi ha condotto alle supreme conclusioni, alla applicazione più logica che sette o otto anni fa era consentito di pensare, l'*orchestra ottica*.

Ma codesta orchestra, rudimentalmente, in rapporto sempre al teatro ricciardiano, preesisteva nel teatro giapponese; dove le *variazioni tematiche* delle luci non stanno, nè possono, a significare un *quid immobile*, un dato fisico di semplice suggestione, ma un *modo di espressione* della psicologia del personaggio, indicibile altrimenti; il dramma esteriorizzato, vaporizzato in luce. E che questo, in grado assai minore, con mezzi tecnici assolutamente primitivi, ma con identico intendimento, fosse anche nel teatro cinese, ho taciuto a suo tempo, per confermarlo ora.

Pertanto un principio, una chiave ermeneutica, noi possediamo per comprendere il dramma dell'estremo Oriente. Esso, a mezzo di quattro modi di espressione (parola - musica - mimica - luce, e dovremmo aggiungere pause ritmiche) intende di sensibilizzare il profondo dramma della natura e dell'Inconscio; dramma che freme sotto i vecchi canovacci,

vecchi quanto la meccanizzazione della vita *routinière*, i quali la tradizione tramanda dalle età remote di secolo in secolo, consunti, ma imperibili. Imperibili perchè, ho osservato, nel processo di sviluppo dell'anima orientale, l'evoluzione *si fa* dall'intimo alla superficie: e la superficie della vita sembra immutata a chi sbadatamente la riguarda.

Al giallo, dunque, di essa superficie poco o nulla importa. Essa è la maschera millenaria. Ciò che gli importa è il volto sempre diverso che le si nasconde sotto, non la coscienza chiara e vigile, ma la coscienza oscura, profonda. Dando, sul teatro, il canovaccio ereditato dagli antenati e, con la danza, il canto, la mimica, la luce, il travaglio dell'anima contemporanea, dà tutto l'uomo quale esso lo concepisce. Con questa differenza, che il Cinese intende valorizzare codesta rappresentazione *per lo più* secondo un fine morale; il Giappone secondo un fine speculativo-estetico.

III.

L'AMORE = LA PIETÀ

[TAGORE — TOLSTOI — GORKI].

TAGORE

Avvicinandosi a Tagore sembra di avvicinarsi a una voce primeva. L'infanzia dell'umanità parla nella sua voce sublime. L'anima non è ancora imprigionata nella materia. Libera riflette i riverberi divini e gli arcobaleni eterni. Le pulsazioni del suo cuore sono regolate piuttosto che dalla creta umana dal ritmo delle costellazioni, dal respiro dei mari, delle foreste che infoscano i fianchi dell'Himalaya mistico. La sua vita è di là dalla vita. I suoi occhi non sono aperti che sulle leggi d'una cosmogonia e d'una teogonia le quali contano più di tremila anni di vita. Ha nella mente, quest'uomo straordinario, i pensieri ancor caldi del mito, come gli Aria della protostoria; nel cuore alato la palpitazione degli spiriti invisibili e dello spirito eterno, l'Ataman, nel quale, come in un mare senza sponda tutti i rivi dell'essere confluiscono. Dio lo domina, lo circonda, lo costringe pieno di genio chè, dell'Assoluto e dell'Imponderabile s'è fatto il messaggero nel mondo, il portavoce fra gli uomini.

Singolare energia spirituale, dunque, che ha caratteristiche tutt'affatto diverse antitetiche e contradittorie dalla psicologia contemporanea, colosso alzato nel mezzo stesso dell'Oriente

teologale ed ascetico, che si oppone e si contrappone alla cieca civiltà d'Occidente, a guisa di giudice di giustiziere e di profeta.

Laddove l'Occidente è analisi, essoterismo, sperimentalismo, religione della evoluzione e dell'oro, del potere e della potenza, Tagore è sintetico (intuizione, spiritualità, adorazione dei veri eterni e disprezzo d'ogni potenza che non sia quella invisibile dell'Anima).

L'India rivive in lui, come Roma rivive in noi.

All'Oro egli pone di contro lo Spirito. All'attività, intesa a costruire il grande blocco della vita sociale e civile contemporanea — al grido dei conquistatori di terre e degli esploratori di mare, dei forgiatori d'uomini, degli assoggettatori di caste e di razze, dei creatori di ricchezze, egli fa sorgere di fronte l'attività che si consacra a Dio, e che ha per fine ultimo la realizzazione di un dovere; il canto malinconico e profondo degli spiriti affisati nell'immensa sfolgorante verità della Natura.

In un libro quanto mai interessante *Il conseguimento del fine* — specie di testamento e di programma, egli tutto ciò lo dichiara, chiamandoci cannibali, perocchè se il cannibale fa uso della carne umana per saziarsi, noi facciamo uso del nostro simile per satollarci di ricchezza, schiavizzando, umiliando chi lavora per darci la potenza e l'oro, i due fantasmi che vegliano dalla culla la nostra civiltà.

L'uomo spirituale per noi non conta.

Dio è per noi il fantasma o il colosso versicolore dei nostri mosaici o dei nostri templi. Esso è così remoto da noi, come una immagine disegnata di una realtà non sentita. Solo che lo avessimo nel cuore un istante, dovremmo diroccare le nostre città per ricostruirle sulla pietra di un grande principio umano e sociale.

Cos'è la nostra civiltà? La guerra. Il tragico *struggle for life,* la sete insaziabile di predominare e di superarci.

*
* *

Amare e *adorare, operare* e *conoscere.* Ecco il verbo di Tagore. Amare chi? La nostra umanità negli uomini, il segno di dio nella nostra carne e nel nostro spirito Dio.

Operare, ma per beneficiare gli uomini e noi stessi nell'adempimento di un imperativo etico. E conoscere, sapere che di là dalle Apparenze c'è una sostanza più reale che quella valutata dai sensi, c'è uno Spirito verso il quale si solleva il nostro essere per via di intuizione, di ascesi, di divinazione, fino a che con esso, sia pure per un attimo, si fonde e in esso si disperde; conoscere l'*Io* eterno, l'atomo e l'Uno, ogni fenomeno di realtà e di sogno; poichè la vita mortale è un sogno dal quale ci risvegliamo nell'ora della morte.

Cantare, poetare è per Tagore un rito. Ha carattere e intendimento, procedimento e calore religioso. È nel canto che parla, soffre, geme, gode, osanna il *fanciullo nascosto,* quell'io del nostro io che non si rivela nè si manifesta che in cospetto dei grandi doveri e degli alti pensieri. L'estasi lo estolle sulle cime più bianche e più pure, donde egli guarda, e lo sconfinato orizzonte gli conclude attorno come un cerchio magico l'impreveduto di Dio e l'inafferrabile della Natura, il mistero dello spirito e la sovranità delle cose visibili.

Tagore compose così i suoi dieci volumi di liriche, togliendo proprio dal *fanciullo nascosto* il linguaggio più ingenuo più immediato e più profondo; quel linguaggio e quella musica che i critici gli fanno derivare dal popolo e dagli esempi di Jayadava o di Ciaitanya Deva, il veggente santo, l'incarnazione favolosa di Visnù. E trasfuse in quel suo canto il dolore dell'umano destino e del destino suo proprio, percosso negli affetti più cari, lo slancio verso i confini inattingibili e l'emozione di fronte all'adorata natura; la contrizione del

suo cuore e il raggiungimento del Brahaman. Cantò, quasi a conforto di chi piange per il dolore che arreca la vita, a monito di chi esita a entrare nella sua strada segnata da Dio. Dai palmizi del sacro Gaur e dalle rive del Gange, lo stormo delle sue liriche si librò sul mondo, più puro che volo di colombe recanti nel becco la verità d'un vangelo più alto che il vangelo cristiano.

Con gli stessi intendimenti, animato dagli stessi princìpi, compose dei drammi, e diede al teatro una operosità, se non assidua, certo significantissima.

*
* *

Il teatro di Tagore non ha niente che gli assomigli nel nostro mondo occidentale, non le fantasie romantiche di Shakespeare del Sogno o di Tempesta, non le tragedie religiose della Spagna secentesca.

Il dramma di Maeterlinck o di Claudel potrebbe avere qualche punto di contatto col dramma tagoriano, ma solo superficiale, apparente, fugace. In realtà sia Maeterlinck che Claudel hanno un loro mondo che non s'incontrerà mai col mondo del poeta bengali, che per sua natura definisce una espressione una forma e una struttura specifica del suo dramma.

Maeterlinck e Claudel hanno un pathos, scorgono fra gli uomini una tragedia, la rendono, la commentano, la analizzano. Il destino o Dio stanno nell'ombra, come il burattinaio che rimove le fila e gli incroci della vicenda; o come il Principio di assoluta Giustizia e di assoluta verità in confronto del quale il tumulto umano è giudicato e interpretato. Il sangue cola, fra scena e scena, nel loro dramma. Il singhiozzo geme, i polsi si torcono sui cuori in angoscia. Amori e odi s'incontrano e si combattono. Il mistero si distende sulle cose e sugli eventi. Le porte della vita sono

tentate, scrollate, semiaperte, ed esse lasciano talora scorgere la statua del Fato o il dio cattolico e mosaico.

In Claudel c'è una catarsi, ma essa trova la sua giustificazione nell'al di là della vita. La vita è pur sempre la bandiera macchiata di tutte le vene dissanguate della umanità in rotta sotto i cieli vedovati di stelle.

Niente di tutto ciò in Tagore. Tagore ignora la tragedia che prorompe dall'urto di due anime; non sa a quali profondità precipiti lo spirito flagellato dalla passione; non vede i conflitti, sia pure i più complicati e decadenti, che s'impegnano sotto la raffica dell'amore, dell'odio, della vendetta. Il dramma di Tagore è un idillio, sebbene tragico, un monologo, e talora un dialogo in cui un solo personaggio ha la parola e talvolta la sua ombra, la sua antitesi; e sempre Dio. Il protagonista è Dio, sempre, incarnazione moltiforme e allegorica che muove l'esile trama drammatica. Il nucleo etico o metafisico non è la lotta dell'uomo contro il Destino o contro la legge eterna, ma è, in via d'ipotesi, l'incontro dell'anima, desiderosa di ricongiungersi allo spirito, con lo spirito stesso. Ha una catarsi in questa vita. È una esemplificazione di ciò che avviene o avverrebbe se l'anima si spogliasse totalmente della sua caducità, pur non aspettando il risveglio della Morte.

Nato nel grembo stesso del teatro indiano tradizionale, fatto di personificazioni, di digressioni dottrinali, di squilibri tecnici, d'infantilismi, di raccoglimenti, il dramma di Tagore rivela le impronte della matrice originaria, le deformazioni acquisite in una filogenesi secolare. Il suggello nazionale e locale lo contrassegna. È una entità riconoscibile fra mille. Per esser compreso ha bisogno di raccoglimento, di devozione e di quella interiore serenità che tanto conferisce a sollevare la coscienza dal quotidiano livello fino ai piani più alti della intuizione e della divinazione. Un motto, che manca, dovrebbe iscriversi sul frontespizio di codesti drammi: *umilibus ut extollentur.*

Veggasi, ad esempio, Chitra, l'apologo scenico della virtù feminea che si solleva dalle reti capziose d'una sensualità troppo umana per toccare e conquistare la rivelazione del puro amore immortale. Tessuto su uno dei più seducenti episodi del Mahabarata, esso assume un aspetto tutto caratteristico che dal racconto epico lo distacca e lo discioglie decisamente.

Laddove nel Mahabarata, codesta fanciulla, figlia di re, si innamora di Ariuna, dio vagabondo e di avventure, e, dato alla luce un figliuolo, è dall'amante celeste abbandonata, nel dramma tagoriano una maschia volontà la domina tutta, attratta da una straordinaria e cieca simpatia verso il dio, implora ed ottiene dal miracolo quei doni di bellezza necessari a conquider l'eroe; ma quando il fascino della sua straordinaria bellezza non basta più a trattenere il principe meraviglioso, punto dal desiderio di altre avventure e di altre bellezze, ella gli si presenta nel più umile aspetto, e tanto è eloquente il suo amore e il suo dolore, tanto è nato in lei uno spirito nuovo e veggente, che ella riesce a trattenere il fuggiasco e a legarlo alla sua sorte col saldissimo vincolo delle profonde virtù dello spirito.

Il protagonista, l'Ataman, il Dio unico e verace, è nel nucleo stesso del dramma, così come la sua epifania è nel cuore di Chitra. « Umilmente » ha scritto Tagore in altro libro « e con devozione infinita bisogna, per conoscere l'Uno, farglisi incontro; esso riscoppia d'improvviso nel nostro cuore, specchio ch'ei sceglie a rivelarcisi meglio ».

Anche nell'*Ufficio Postale,* il protagonista è Dio. La trama è quanto mai scarna e sottile, la tecnica primitiva ed ingenua, così che ci fa ripensare a certe nostre sacre Rappresentazioni quattrocentesche, delle quali ha anche il sapor fresco e presso che popolare. C'è Amal (il Puro) il fanciullo ignaro che morrà. C'è qualcuno che gli fa credere che dall'Ufficio Postale dirimpetto alle sue finestre egli riceverà una lettera del re. E c'è chi lo irride, chi indulge alla sua fede infantile.

Quando cade la sera, e il bimbo è tutto bramoso di diventare il postino del Re, di diffondere di casa in casa l'augusto messaggio, il re s'annuncia al piccolo infermo che, sotto gli occhi del grande Archiatra passa nella eterna ombra della morte. Nessun simbolo fu mai così evidente; l'anima abbeverata di fede attende ad ogni istante nella vigilia dei sensi la parola del Signore. Nulla di più dolce e di più augusto ella può sperare che d'essere veramente l'apostolo di Dio. Quando la voce di Dio le giunge ed ella la raccoglie, tutto il sole si riflette in lei con tutti i suoi raggi, ed ella è beata, perocchè non sogna più, non aspira; è, e per sempre, trasfigurata dalla vita nella Morte, che è superamento di vita. E il grande Archiatra, la Morte, con il sereno sguardo la rimira uscir dalla prigione dei sensi per entrare nel festino degli spiriti liberi.

Altra parabola è il *Re*. Qui il Dio non è negli interstizi del dramma, nelle connessure della scena, e l'attor vivo e visibile della parabola, il protagonista reale.

Dove Dio si rivela? Dove la Natura più ride, dove il cielo più si trasfigura in luce, dove la luce si trasumana in melodia. Nel riso delle cose, nella luce della vita, nella melodia delle anime, ivi è Dio. Ma s'egli prendesse forma, se si svelasse d'un colpo allo spirito sbigottito, il terrore sacro sarebbe così profondo che somiglierebbe alla più folle paura. Come affisarsi nell'Impenetrabile? Il brivido sublime corre per le vertebre dell'audace. Non dunque dovremo tentare di veder l'Essere, nella sua interezza e nella chiarità della luce, ma ci studieremo piuttosto d'intravederlo e d'adorarlo, di *sentirlo* solamente nell'ombra e nella tenebra.

Sadarsanâ appare nella parabola tagoriana la sposa del Re.

— Perchè non ti mostri, perchè non ti sveli? — gli chiede ella, piena d'angoscia, nella sala buia dove la prima volta gli rivolge la parola.

— Il mio aspetto riuscirebbe insostenibile — risponde il Re. Io sono fatto per essere sentito, perchè tu mi indovini.

Sadarsanâ non comprende.

Invano il Re le dice ancora: « Se potessi specchiarti nella mia mente, come appariresti grande! Nel mio cuore tu non sei più la persona comune che credi di essere, ma il mio secondo Io ».

Invano il re la esorta a guardar entro di sè, per vedere ciò che gli occhi non possono nè debbono vedere. Sadarsanâ si tormenta nella ricerca impossibile. E pensa che forse Suvarna, il pretendente che usurpa il posto del sovrano nella città dalle molte strade (il mondo), che il servo più vile veduto nel parco dilettoso sono più belli del suo sposo. Solo più tardi ella si guarda nel cuore, e gli occhi sgomenti le svelano il vero, e la bocca si muove a parlare in un impeto di profezia e di riconoscenza perocchè ella ha trovato colui che giammai aveva potuto vedere, il dio celato e meraviglioso. « In me vive il tuo amore! Tu ti sei rispecchiato in questo amore e vedi in me riflessa la tua immagine. Nulla di questo è mio! Tutto appartiene a te, o Signore! ».

Il pentimento si scioglie così in ebbrezza, quel pentimento che tuttavia l'aveva nelle ore del cordoglio messa sulla via di verità. « Quand'io lo troverò » ella aveva pensato « saranno queste le mie prime parole: Son venuta spontaneamente, non ho aspettato la tua venuta. Dirò: Per te ho percorso vie faticose e dure e pianto amaramente e senza posa durante tutto il viaggio..... Fintanto che sopravvisse in me un sentimento d'orgoglio offeso, non potei fare a meno di pensare che davvero ei m'avesse abbandonata. Ma quando gettai al vento il mio sussiego e la mia superbia e uscii nelle pubbliche vie, mi parve fosse uscito anche Lui: sentii d'averlo trovato da quando fui per la strada ».

Sembra di leggere le tenere tenui e dolci liriche di Gitanjali.

Ma un pensiero più profondo domina in questo che non nella *Offerta di canti,* perocchè esso adombra il rapporto fra l'Anima individuale e l'Anima universale, e i legami che

si vanno stringendo fra l'una e l'altra, man mano che l'umanità si libera dalle torbide passioni ed entra nel mistico connubio. La celebrazione e il trionfo dell'amore divino sull'umano, additando nella rassegnazione e nella umiltà altrettanti mezzi per raggiungere Dio, per immedesimarsi nel Brahaman, non avevano ancor trovato nei poeti dell'India una voce così commossa e sincera.

Che importa se teatralmente non è un lavoro riuscito? Nessuno dei drammi di Tagore è riuscito, dal punto di vista della nostra tecnica; nè anche quelle *Vendette di natura*, che si direbbe indulgano qua e là alle nostre esigenze sceniche. Tagore non ha da presentarsi a un pubblico eclettico e affaticato dalle cure diurne, che nel teatro ricerca la droga dell'impreveduto per scuotere il sonno dalle palpebre pesanti, lo *champagne* della risata per distrarsi da tormentosi pensieri. Il pubblico di Tagore è un pubblico di eletti e di umili che affaticherà prima il suo spirito alla ricerca della significazione mistica adombrata dalla scena, poi indulgerà alle quotidiane cure materiali, e che ha per teatro il mondo, i cui attori emergono dal libro letto nel silenzio e nel raccoglimento dello spirito che vuol saziarsi d'un vero metafisico.

La rappresentazione non ha pretese; caso mai esige un po' più d'aria e di luce, che non le lampade ad arco o la rarefazione d'una atmosfera viziata dalla profumeria parigina, fra gli stucchi che simulano il marmo, e i cartoni della scena che simulano le solide mura delle case, o le foreste palpitanti di vento. Esige la virginità dell'anima e un'ansa del Gange sussurrante come un'eco di poema.

Insorto dalla natura spirituale, come un albero della natura terrestre, esso s'accontenterà sempre di quella scena improvvisata che un arco d'orizzonte definisce fra un riflesso di cielo e un'ombra di gravi pensieri, abbandonati dalla giovinezza delle razze in qualche angolo della Terra, perchè diano all'uomo che vi si sperde il profumo e il sentore delle cose eterne.

TOLSTOI E GORKI

Di fronte al teatro borghese, che non osa affrontare i grandi e vasti problemi del dolore e della sciagura sociale s'eleva il teatro di Tolstoi e di Gorki.

Mentre il teatro borghese cerca di evitare la rappresentazione degli umili, a meno che non sia la scena di Verga, e tiene molto lontano da sè gli avvenimenti puramente tragici e i personaggi puramente decaduti, questo di Tolstoi e di Gorki si compiace al contrario d'indurre sotto l'occhio dello spettatore non gli umili soltanto, ma i decaduti più autentici, quelli cioè che la bufera sociale o psicologica ha travolto e trascinato fino alle più tragiche foci della colpa.

E, veramente, la pietà non si desterebbe impallidita di umanità, ove l'uomo fosse presentato secondo uno schema preconvenuto e di galateo, e non chiazzato dei riflessi della sua interiore umanità sopraffatta dalla bestia interiore. Non è la pietà della tragedia classica, ma una potenza ennesima di questa, poichè l'homo patiens non è ammantato di clamidi o avvolto di paludamenti preziosi; ma nudo, nei suoi cenci e nelle sue lacrime; e se calza un coturno questo non è che il miserabile piedistallo erettogli dalla vita perchè egli sia più grande fra i grandi reietti.

Finalmente il teatro borghese, nei riguardi della tecnica minia e cesella una situazione, che alla fine è una bella favola senza risonanze, senza echeggi profondi; il teatro della

pietà affresca invece e crea i grandi quadri, le macchie colossali dei colori, e i rilievi formidabili delle architetture pelasgiche. La favola non si snoda chiaramente, musicalmente, di scena in scena, d'episodio in episodio, fino a risolversi benignamente nella catastrofe; essa si tortura, al contrario, in un faticoso sviluppo, tra le cui ombre, d'ora in ora s'affaccia, sempre con un viso nuovo e si torce con lo sforzo di un procedere dall'una situazione all'altra, dove balza, rinnovandosi e trasfigurandosi.

Il nuovo riscoppia come eco incessantemente, ed è la conseguenza prima e più mirabile di codesto dinamismo scenico, che non osa attardarsi mai, poichè nella compagine d'ogni premessa, già sente gli urti delle conclusioni.

Nato da un bisogno etico che s'è sviluppato ed è cresciuto fino a identificarsi con una realtà estetica, il teatro della pietà ha una sua propria tecnica, i cui princìpi niente affatto arbitrari, risultano dall'intendimento morale che lo suscitano a vita d'arte. Poichè occorre anzitutto destare la pietà, come le grandi visioni medievali e le grandi rappresentazioni sacre di tipo popolaresco, come ogni letteratura in genere che sia travagliata da una preoccupazione etica solennemente intesa, profonda, e fatta tutt'uno col fantasma estetico, il teatro della pietà è di sua natura sospinto nel campo del grandioso e del potente, sebbene parli la più umile lingua del mondo, quella dei poveri. Poichè la visione del male del dolore dell'angoscia e della sventura si projetta sulla scena, vibrante e viva, calda ancora dell'emozione potente da cui lo scrittore fu investito, le linee formali esteriorizzatrici saranno dilatate in rudi geometrie sceniche e psicologiche che *suggestionano* e *impressionano*. Non che il teatro della pietà intenda preordinatamente di *impressionare*, di *suggestionare*; esso suggestiona e impressiona perchè è quella realtà che è, e non altra, perchè gli attributi che esso possiede, inerenti al soggetto, sono il soggetto stesso; la sua imperiosa e sorprendente natura. Il colpo di scena che esso ci presenta non è un che

di voluto e di predisposto, secondo una giusta e sagace distribuzione degli effetti, ma un'improvvisa sintesi ottenuta per via di uno scorcio; quella parturizione che potrebbe assomigliarsi al prorompere di una scaturigine ed a cui accennavo poco fa. Esso procede per sintesi. E allorchè l'una si dilata momentamente in una analisi, ecco la nuova sintesi — impreveduta ed inattesa — è già sotto il tessuto di codesta analisi e insorge all'improvviso frangendo il tessuto delle consecuzioni analitiche e imponendosi come un essere nuovo, pregnante di verità nuove. Questi scorci non sono nuovi nella storia del grande teatro. Essi sono l'elemento lirico-drammatico che ingenera la vastità degli orizzonti nel dramma shakespeariano e che cementa di vigore il romanzo di Dostojewski o di Zola. La scena stessa, nella sua materialità, ne è indice sicuro. Laddove una scena di Lavedan o di Dumas raggiunse le cento cinquanta o duecento battute di un dialogo che è una perfetta conversazione, una scena di Gorki o di Tolstoi non va oltre le cinquanta battute. Gli è che queste sono interpunte da pause echeggianti di verità non dette o appena suggerite, di accenni e di richiami. Sono risonanti dell'ansito dei personaggi che non conversano, ma, nella parola e con la parola dirimono le ragioni del bene e del male, della colpa e del merito. Se fosse scritto per piacere al pubblico, questo teatro userebbe lenocini, da cui invece rifugge, si sarebbe adattato alle norme di una tecnica che ormai è di riconosciuto gradimento, avrebbe parlato e parlerebbe un linguaggio meno aspro, meno sibilante allorchè il personaggio schiacciato fra il bene e il male, si contorce come un torturato e come un giustiziato. La tecnica nuova è nata per una necessità della visione particolarmente nuova. Quella visione non poteva obbiettivarsi, se non capovolgendo quel che fino a Tolstoi fu creduto inamovibile e sacro come un'ara. Non già che Tolstoi e Gorki abbiano preteso, alla guisa che pretendono gli ultimi pseudo-innovatori del teatro italiano, di far cosa nuova, di spezzare la linea retta per configurarla

altrimenti, gioco o spasso da perdigiorni; ma sono riusciti al nuovo, s'intende della tecnica, poichè un elemento concettuale tutto loro, fondendosi con un elemento emotivo, si configurava secondo le leggi di una morfologia specifica, secondo leggi tutte sue, come ogni essere veramente e nativamente vivo.

Ond'è che la prepotenza della visione regolò il teatro, come tecnica, imponendoglisi; non fu, come accade nella scena borghese, il teatro che la subordinò dettandole leggi. Perchè una consuetudine possa *de jure* dirsi superata, occorre un *jus* superiore ad essa. Il che è appunto in codesti *drammi-meditazioni.*

*
* *

Così configurati, essi possono apparire ingenui, sempre come tecnica, ai sapienti architetti del teatro borghese. Ma noi non abbiamo bisogno di ricordarci che l'arte non è tanto gioco di difficoltà superate, quanto chiarezza pienezza e profondità di rivelazione; per modo che il vangelo di San Giovanni, con tutte le sue apparenti ingenuità di forma, ci sembra sempre molto più avanti nel dominio dell'arte che non il Zaratustra nietzschiano, così complicato e felice nel suo jonismo formale. Il che dimenticarono proprio quei critici, i quali parlarono, senza che nulla riuscisse mai a giustificarli, di insufficienza tecnica, a proposito di Gorki e di Tolstoi.

Codesta gloriosa insufficienza (perchè non valerci anche noi della parola che è una bella lode?) si manifesta anche nell'assenza delle così dette *macchiette.* La macchietta è un personaggio che si presenta, bene definito sul diagramma preciso del suo carattere peculiare, in quella zona di confine tra l'ombra e la luce, in certe opere d'arte in cui la serenità psicologica permette allo scrittore di indugiarsi su alcuni momenti della sua narrazione e della sua scena, in modo che egli si compiace della dilatazione dell'episodio.

Ma la *macchietta,* appunto perchè esige codesta disinteressata disposizione psicologica, tutta estetica, non può entrare a far parte del dramma di Gorki e di Tolstoi, il quale precipita invece, come s'è visto, di cataratta in cataratta, e sempre con crescente rapidità.

Ivi sono i soli personaggi necessari all'intrico e allo sviluppo drammatico, i protagonisti, gli individui, senza cui il dramma non si muoverebbe e non si sposterebbe nella sua direzione verso lo scioglimento, ma rimarrebbe una stasi.

Nè questi personaggi hanno niente a che fare con le classificazioni tutte da *coulisses*, di generici, caratteristi, attori di spalla, manichini, ecc., terminologia inventata e inventario canonizzato in seguito al ripetersi di situazioni sempre identiche, calchi l'una dell'altra, nella gora morta del teatro borghese. Sarebbe ben ridicolo parlarne a proposito di scrittori che hanno il solo e assoluto bisogno di inquadrare entro forme dinamiche e mobili la compagine di un loro dramma fatto di emozioni violente, e di tese situazioni.

Come sono dunque disegnati e rappresentati i *veri* gli unici e soli personaggi in Gorki e in Tolstoi?

Il personaggio in un'opera di teatro è sempre sintesi, è l'individuo tipizzato, non nel vecchio significato che si suole attribuire alla parola *tipo* (in questo senso è tipico l'avaro di Molière); ma in quanto esso, quale ci appare sulla scena, è la resultanza del suo passato, della sua educazione, dei suoi istinti, delle sue aspettazioni e aspirazioni. Una resultanza messa a foco e obbligata in grazia di quei coefficienti di tipizzazione, ad agire e a reagire. Questo che sembra molto facile a dirsi e a pensarsi è supremamente difficile a realizzarsi.

Ecco perchè, sebbene la prescrizione sia nota, di rado ci avviene di trovarci di fronte al vero personaggio drammatico. Ammesso tuttavia, quel che è pacifico, che nel vero dramma il personaggio debba essere una contrazione sintetica di tutti i suoi caratteri particolari, diremo che il perso-

naggio di Tolstoi e di Gorki tende ad essere sintesi di una sintesi. Solo Tolstoi riesce nel miracolo.

Ora *sintesi della sintesi,* non è una frase, ma una realtà che ha un preciso significato. Quando concludo nell'individuo presente le fasi del suo passato e i riflessi di queste, tutti i dati che lo definiscono e lo delimitano facendolo una entità per sè stante, una storia sorpresa nel suo momento di sviluppo più significativo, ho una sintesi. Ma, quando questa sintesi la fondo nella sintesi stessa delle caratteristiche più specifiche della razza a cui l'individuo appartiene, della stirpe, della famiglia, della *civitas,* e proietto la nuova entità sullo schermo che adombra gli elementi sostanziali *dell'uomo in genere,* e delle passioni, allora ho una *sintesi di una sintesi* e l'individuo riesce a essere prepotentemente sè stesso e al tempo medesimo tutti, e ha risonanze innumerevoli nel cuore collettivo, poichè esso ha nel suo petto il cuore collettivo e il suo stesso cuore.

Questo ritmo alterno per cui cotale individuazione d'arte cessa ad ogni istante di esser sè stesso per esser altri, questo sciogliersi dalla propria persona per echeggiare nella voce totale degli uomini, e tornare rinforzato nella prigione del proprio io, genera una fluidità, una mobilità, una superiore intensità spirituale nel centro stesso del personaggio; lo fa interprete, non del caso particolare soltanto, ma di tutti i casi e di tutte le vicende umane che coincidono sull'asse generalissimo d'una passione elementare e primordiale: amore, odio, rimorso, dolore, ansia, famiglia, patria, proprietà, sorte dell'anima, punizione, vendetta.

Ai personaggi shakespeariani spetta il merito d'essere stati, in modo stupefacente, interpreti dell'umanità, appunto per questa loro natura due volte sintetica. Come i personaggi di Shakespeare, i personaggi di Tolstoi si sollevano spesso dalla loro unità individuale per attingere la unità umana. Voi li sentite gemere, dolersi, torcersi nel dolore; ed ecco dalle loro labbra vive di rivelazione prorompere la meditazione metafi-

sica, la più alta espressione del più alto pensiero che nel loro cervello si snoda. In quella meditazione appassionata essi s'obliano. Toccano per un istante la sfera cristallina e superiore della verità. Il dolore o il piacere, il pathos infine, quale che esso sia, ve li ha balzati d'un tratto, impensatamente, poichè essi sono sè stessi — agenti e pazienti — e tutti gli altri insieme, il coro circostante attorno alla tymele che osserva, compiange, medita. Funzione eminentemente catartica, che essi cessano subito di esercitare a loro benefizio e a benefizio della collettività degli spettatori, non appena dall'alto delle verità attinte sono riconfusi nel vortice degli avvenimenti. Ecco perchè essi hanno due voci, due volti, due apparenze, e perchè la loro umanità emerge dal grembo stesso della complessa anima collettiva. La finzione scenica si nobilita così in un ammaestramento superiore, diviene una rivelazione e una presa di possesso. La pietà umana è veramente ingenerata nell'anima totale, che nel dramma ha ritrovato sè stessa con tutte le sue immedicabili pene, ma anche coi balsami delle idee che rinvigoriscono nella lotta, e fanno più buoni.

***

Che questi personaggi parlino, dunque, rappresentando nelle parole del dialogo il nucleo vivo delle sintesi che essi compiono e che essi rappresentano, è corollario che non ha bisogno di dimostrazioni. Poichè essi non sono finzioni o giochi di fantasia, individui oziosi, creati al solo scopo di piacere e di dilettare, ma sono lembi di realtà, palpitante, pulsazioni della vita sottoposte all'obbiettivo d'osservatori di prim'ordine, consegue come logica fatalità l'evidenza del loro linguaggio che non ha veli nè vapori in cospetto delle verità eterne dell'essere. E non è già l'essere transitorio, angusto, monco, rescisso delle unità della vita, che essi rappresentano, ma l'essere essenziale, quello che è, e non può

non essere che quale lo sguardo superiore del pensiero speculativo coglie in fondo alle apparenze. Il loro è un parlare per segni comprensivi. Ogni loro frase è una catena di concetti che vibrano sotto gli urti delle emozioni. Non si ripetono mai, perocchè quando hanno detto alcun che, sono assolutamente sicuri di aver colpito al centro di una verità fissata nel loro discorso, come una farfalla che lo spillo inchioda sul cartone del collezionista. Di vero in vero, assurgono, nello sbattere veloce della scena, fra luci ed ombre, fino alla suprema verità conclusiva, quella che proclama l'alta ed atea massima cristiana della universale fratellanza. Questa massima comprende e raccoglie tutta la dialettica del dramma.

Slanciati nella bufera degli avvenimenti, quanto più insorgono contro le avverse raffiche del destino, tanto più s'approssimano a quella verità riassuntiva che è la cifra stessa del dramma. Partecipe, e non estraneo, alla lotta impari, sta lo scrittore, evangelista appassionato, che accompagna le anime colte dalla sua fantasia nel tumulto della realtà, dal primo all'ultimo conato, dal primo all'ultimo tentativo di redenzione. E lo scrittore, pertanto, parla con esse, poichè esse parlano, a loro volta, con la voce stessa dello scrittore. Mai propaganda trovò più alto e mirabile modo di esprimersi e d'imporsi; l'arte qui diviene messaggera e portavoce d'un ideale che nasce nel dolore e culmina nella superiore concezione della pietà.

*
* *

Ed è così, la finalità etica, raggiunta, quella finalità etica che quando, come in Tolstoi, è tutt'una cosa con la finalità religiosa, imprime al dramma il suggello d'un'opera audacemente e avveniristicamente moderna. Al lume di codesta finalità, che è l'atmosfera entro cui la vicenda si muove e vive, sembra che il male il vizio la colpa il peccato si distacchino da noi, come possibilità future, come avveni-

menti e avventure passate, e cadano al suolo, morti a guisa della vecchia scorza che l'albero lascia scrostare da sè. È la catarsi definitiva che, insorgendo, accenna sul viluppo tragico del sangue, degli sconfitti, l'*al di là* di redenzione cui cominciamo ad aspirare; e di cui, con tutto il coraggio, ci sentiamo neofiti. La realtà c'è apparsa una di quelle guerre secolari implacabili e senza confine, che l'istinto ci faceva appena presentire; l'orrore del demone nascosto sotto la pelle dell'uomo civile ci ha fatto tremare di spavento, senza precisa ragione, pure avvertendoci che la vita sarebbe una divina gioia, ove l'uomo non fosse un implacabile nemico dell'uomo. *Homo homini lupus.*

IV.

LA VOLONTÀ

[Gli espressionisti: Shaw — Ibsen].

GLI ESPRESSIONISTI

In questi ultimissimi anni ha fatto la sua comparsa anche la letteratura *espressionista*. L'espressionismo che, cominciato con Ferdinando Hodler, circa il 1880, s'era affermato e consolidato solo nel campo pittorico e plastico, da qualche tempo è penetrato nel dominio della poesia. Efficace reazione all'arte classica, o di derivazione classica, merita di esser brevemente segnalato, quantunque in definitiva il suo non rappresenti un verbo veramente innovatore.

Ne schematizzerò i princìpi, per constatare in qual modo ed entro quale misura sono stati, massime da Wilhelm von Scholtz, da Franz Werfel e da Arnold Bronnen applicati al teatro.

1) L'espressionismo è una rappresentazione plastica (e per plastica deve intendersi anche verbale-lirica) di un *concetto astratto* che, nell'artista, s'è incorporato in una forma. Esempio, la Forza, la Vittoria, il Dominio e via dicendo. Ond'è che codesto concetto astratto si esprime per via di immagini, di *espressioni simbolico-figurative,* corporee e tangibili.

2) La forma, la figura che il concetto astratto assume e riveste è il risultato di una elaborazione, di un processo di sintesi e selettivo che l'artefice compie, per rendere ciò che è aereo e amorfo di natura, il più possibilmente espressivo e rappresentativo o *pura forma.*

3) La natura, come panorama che ogni sguardo ha dinanzi a sè, non è nè esempio nè modello. In una parola, il vecchio criterio dell'arte intesa come idealizzazione, copia corretta della natura è assolutamente bandito. La natura è un complicato sistema di forze che incidono sullo spirito contemplante e lo affettano in modo sempre vario e nuovo. Si tratta di idealizzare; di scegliere, di riprodurre, di dire codesto quadro interiore che si crea in noi sotto l'azione dei fenomeni e dei dati sensibili. Per modo che la così detta realtà, l'empiria, verrà ad essere non solo modificata, ma addirittura trasfigurata. Come si vede il principio del *superamento della natura* è un principio che nell'arte contemporanea s'è imposto nei luoghi più diversi e in mezzo alle culture più varie.

4) Oltrepassare la natura, superarla, non significa trascurarla. L'artista la studierà e la sottoporrà alla sua più attenta osservazione, affinchè la impressione ricevutane sia piena e fecondatrice di una creazione interiore complessa e conclusa.

5) Come conseguenza di così fatta posizione risulta una intensificazione delle linee formali, un diagramma assai più scultoreo che la realtà, e, nel tempo medesimo, una semplificazione, una riduzione ai minimi termini dell'intrico di motivi, di linee di forza, di gesti, di movimenti. Scarnificazione e focalizzazione intensiva.

6) Sono questi i caratteri dai quali discende a loro volta una rappresentazione a cui non possono in nessun caso sfuggire i tratti di una superlativa e costretta forza che anima tutta la rappresentazione; una forza assai più intensa, una energia più raccolta che non nella lineazione naturale della realtà e del sensibile.

7) Sotto questo rispetto dunque l'espressionismo tende ad esagerare le potenze della cosa rappresentata, che è sempre, si badi, una immagine la quale con la realtà non ha che un rapporto di effetto a causa.

8) Dal punto di vista precettistico, naturalmente l'espressionismo esige quell'effetto che è sempre immancabile, quando

un esagerato sentimento di forza, di potenza, di dominio si sprigiona dalle forme.

9) Dal punto di vista speculativo, si dichiara l'avanguardia di un *neo-impressionismo* che sorgerà domani; impressionismo non sul tipo di quello di Monet o di Cézanne, ma anzi il rovesciamento di quello; impressionismo dell'interiorità e non della luminosità esterna applicata agli oggetti.

10) Per il riguardo estetico-metafisico, travolgendo i vecchi concetti di forma e di contenuto, afferma che la bellezza non risiede nella lineazione esterna, nella forma, ma nel concetto che essa esprime.

11) In quanto poi alle retoriche sopravvivenze logiche dell'armonia nella forma, dell'equilibrio delle parti intorno a un asse centrale, e via dicendo, affermando che tutto ciò deve derivare da una concezione fisica del mondo e questa respingendo dal proprio sistema, ammette ogni libertà, ogni dislivello di piani, ogni disarmonia di elementi plastici, purchè questi rispondano al compito fondamentale, di dar polpa al contenuto, all'astratto personificato (ma si noti che la parola personificazione qui non è presa nel suo logoro e fiacco significato rettorico).

*
* *

L'espressionismo, risolvendo il fin qui detto, in due sole parole, consiste perciò nel dar forma, secondo certi canoni e procedimenti, a una astrazione; forma quale l'astrazione può solo prendere dentro di noi, e che non ha riferimento col mondo dei fenomeni, con la così detta natura.

Arte metafisica dunque, che sboccando nella letteratura, l'ha arricchita di esperienze, sebbene non ancora di un capolavoro, chè il dramma tedesco più recente, il quale da essa s'informa è ancora, purtroppo, lontano dal culminare nell'apice della cosa perfetta.

Osserviamo come, per esempio, nel *Der Wettlauf mit dem Schatten* di Scholtz l'arte nuovissima prenda posizione. Un

romanziere, ultrasensitivo, artefice squisito fino a che è intento a dar vita alle sue creazioni, nella realtà quotidiana e pratica, è un ingenuo, quasi un fanciullo, zimbello del caso e degli uomini.

Egli ora legge alcuni brani, i frammenti più notevoli del suo romanzo, in pubblico; quei brani nei quali, *inconsciamente,* ha narrato la storia di colei che poi divenne sua moglie. L'antico amante che assiste alla lettura, finisce col risolversi, e va a chieder ragione al romanziere di ciò che egli chiama « un furto della sua personalità anteriore e del suo destino ». Il poeta rifiuta ogni spiegazione; ma si allontana dalla propria casa, non senza prima aver sfidato gli amanti a foggiare la loro vita diversa da quella che egli ha immaginato nell'opera d'arte e che, secondo una inflessibile dialettica, egli condurrà a termine, scrivendo, fino alle estreme ma logiche conseguenze. Sí stabilisce così una sorta di malefico influsso dello scrittore lontano, della sua opera d'arte, sui due abbandonati a sè stessi. La donna, ambigua fra il marito e l'amante, vorrebbe rompere questa suggestione col triste fascino che l'asservisce, ma contro la sua volontà sta la sua azione; si dà nuovamente a colui che, ove il perfido libro del marito non fosse esistito, nulla più avrebbe rappresentato per lei nella vita. È di fatti la misteriosa forza dello scrittore lontano che foggia il destino di lei. Nella sua apparente impassibilità, il romanziere è un dio potente che muove, a sua insaputa, l'ingranaggio di una sorte.

Allorchè, da ultimo, torna e constata come la sua visione artistica abbia coinciso con la realtà, perdona la donna non ostante istintivamente la odii, e sospinge l'altro al suicidio.

*
* *

Chi volesse, questo schema non peregrino, ridurlo ai canoni dell'espressionismo, dovrebbe anzitutto pensarlo corrispondente a uno sviluppo scheletrico e dirò così geometrizzato,

della favola che va diretta al suo fine, solo con imprevisti ristagni dovuti a una mania psicologica, sulla quale tra poco mi soffermerò. In secondo luogo, poichè dalla realtà delle apparenze dobbiamo ritenerci lontani, dovremmo concepire tutto il dramma come la espressione del concetto astratto di *suggestione,* di *occulto potere* esercitato da qualcuno a danno di altri. Caratteri non dobbiamo andarveli a cercare, chè sarebbe vana e ingenua fatica. Il marito, la moglie l'amante sono tre figure umane che non son nate nel cerchio della realtà visibile, ma, quali simboli di forze in contrasto, nello spirito del poeta. Il marito, sopratutto, è colui che domina come segno, immagine, forma di forza e sugli altri due si solleva e li soggioga.

Ho detto che ci sono, in questo *Der Wettlauf mit dem Schatten* dei ristagni di natura e di motivazione psicologica. Non è ozioso avvertire che come la pittura di Ferdinando Hodler prese le mosse dalla dottrina di Edoardo Hartmann, così il teatro nuovissimo fonda gran parte del suo interiore sviluppo sulle teorie della *psicanalisi* di Freud. L'elemento inconscio, il mondo ipologico, iposensibile, sepolto in ognuno di noi, coi suoi ricordi, le sue passioni, i suoi desideri è una sorta di *deus ex machina* che agisce in codesto teatro, talora non senza qualche punta nel grottesco involontario. Non che l'arte non siasi avvantaggiata di un così ricco fondo di realtà speculabile, tanto che fra la psicologia di Hoītz, di Werfel, di Sorge, di Dötfer, di Bronnen, e la tradizionale psicologia dei Bourget, di Zola, di D'Annunzio si sente in mezzo l'abisso.

*
* *

La brutalità è un altro dei caratteri che assume l'espressionismo letterario; ed è intuibile che lo sia sotto la forma imposta dalle folli teorie della psicologia di Freud.

Io ricorderò, in proposito, il *Vatermord* di Bronnen, dove il figlio innamorato della madre, riesce a posseder questa,

subito dopo aver consumato il parricidio e a diventarne l'amante. Orrore mostruoso che, accennato così seccamente, potrebbe far pensare alla creazione malata piuttosto di un pazzo che di uno scrittore. E veramente il *Vatermord,* sotto il riguardo dell'arte, è tutt'altro che un'opera compiuta. Oscilla fra un realismo da Mirbeau, il più aperto e smaccato, e un inverosimile da Gran Guignol. Ma ciò nulla significa. Chi conosce la teoria dell'*Edipo-integrale* di Freud, secondo cui ogni fanciullo, nel suo mondo subcosciente, sarebbe a un tempo, come Edipo, l'amante, il cupido sesso desideroso di sua madre e il micidiale assassino del padre, non può stupirsi. Se il mondo dell'inconscio è una realtà, e se in quel mondo si agitano, a nostra insaputa, come la psicanalisi afferma, fantasmi così truculenti e bestiali, forza è che, un giorno l'altro, l'arte discenda in quegli abissi e li riveli.

Bronnen ha questo tentato; allo stesso modo che, con un'arte più raccolta e certo più pudica, vanno tentandolo il Dötfer il Werfel e Unruh.

***

Se un'opera capitale in tutto il teatro espressionistico s'incontrasse fra i moltissimi esperimenti, io l'avrei segnalata. Purtroppo essa manca, chè nè anche lo *Spiegelmensch* di Werfel può dirsi tale. Ma, in una esposizione delle direzioni assunte dal teatro contemporaneo, questo di cui ho inteso di dare semplicemente un cenno non poteva esser trascurato.

D'altronde, esso c'insegna, per le dottrine che ne costituiscono la base teorica, e per i princìpi dai quali si muove, come un residuo del wagnerismo in esso sopravviva e si fecondi di valori nuovi. La rappresentazione dell'inconscio li fa combaciare in un punto, non ostante debba di essa dirsi il suggeritore diretto Sigmund Freud. La scarnificazione delle parti logiche, la soppressione dei nessi intuibili, dei luoghi comuni pensabili li raccosta altrove, sempre sulla zona mar-

ginale, così come raccosta all'espressionismo scenico tutto il teatro veramente contemporaneo.

La simbologia assunta come elemento rappresentativo della realtà, quale pensata, riflessa, ricreata dallo spirito, e non quale *vista* sensibilmente è un altro tratto di comunanza. L'esagerazione in fine di alcune linee *più espressive,* più intensificatrici, a danno di altre, cosicchè la immagine deve necessariamente apparirvi deformata (e deformata perchè sublimata, concentrata, contratta) è il carattere che, oltre tutti gli altri, deriva dalla sorgente wagneriana, quantunque i poeti della nuova Germania possano averlo attinto di seconda mano, o addirittura dall'ultima filosofia idealistica. Chè, se la estetica di Wagner subì l'influsso innegabile della metafisica di Schopenhauer, e da Hartmann prese le mosse il primo dei pittori espressionisti, Ferdinando Hodler, non è improbabile che da Hartmann stesso gli espressionisti abbiano desunti alcuni princìpi che sono comuni ad essi e a Wagner. Il che verrebbe a dire che proprio sul terreno della *Filosofia dell'Inconscio* (Hartmann) si sarebbero incontrati gli ultimi riflessi della estetica wagneriana e i primi della estetica espressionistica, applicati al teatro.

SHAW

I grandi rappresentanti del teatro finora studiato sono dominati da una fede, sia pur soltanto nell'arte come espressione di bellezza, ma da una fede che suscita nell'interiore dinamica della scena una vigilante commozione di parola. Il dramma sgorga da una robusta convinzione, quando non fosse in altro, nella miserabilità umana di fronte all'inesorabilità del destino. Il dramma borghese s'impasta di tutte le sostanze d'una morale di tradizione. Il dramma di Gorki s'appunta, come quello di Tolstoi, a un miraggio di redenzione sociale. Dovunque è fede, anche la commedia, *quae castigat ridendo mores,* è germinalmente raccolta in un al di là che rappresenta una aspirazione e una aspettazione. Il teatro moderno s'orienta tutto verso una finalità. La sua vibrazione religiosa è talora palese, talora recondita. Nasce con essa e per essa; soventi volte in essa si esaurisce.

Il teatro di Bernardo Shaw è areligioso, agnostico, eretico. Rinnega la fede, ne demolisce la sua struttura tradizionale e la visione apocalittica, la urge sotto le sferze del ghigno, della risata e del cachinno, fino a ridurla un'ombra grottesca, una labile apparenza.

Shaw è socialista Fabiano, incline allo zaratustrismo; moralista pedante e anarchico allegro; occhieggia a Schopenhauer e ammicca al pragmatismo; parla di dio e del demonio, della società e della famiglia; si monta la testa con l'intenzionalismo di una polingenesi umana; definisce i confini del buono,

dell'éthos, della verità; fa questo e molte altre consimili cose; ma, in realtà, è un rinnegatore a freddo, una spugna che cancella, un'anima secca e spinosa. Non crede, ride. Frusta, abbatte, demolisce, distrugge; quando altro non può, strangola con empietà i bibelots di mezzo gusto dei santi e dei santoni a cui nessun crede.

È un istinto, una peronospora malefica che s'attacca a tutti gli acini dell'entusiasmo e li rode, col gusto di signoreggiare sulle putrefazioni.

È un cervello, un trabocchetto che attanaglia i malleoli della vittima inconsapevole nella morsa dei suoi pensieri e oppone contro il prigioniero maldestro, l'immagine mostruosa e gioconda del suo livido riso in mezzo d'una faccia di demonio gallo-celtico.

È un occhio ed è una voce, vale a dire un giustiziere senza pietà che comanda alle sue dita di sviscerare l'uomo totale perchè il cuore sia gettato ai musei, e non resti che il *cerebrum dialecticum,* quello che per lui più conta, che tutto conta, che vale a dar la misura dell'umanità e probabilmente a rimettere il mondo sulla via diritta vera e di natura.

*
* *

Shaw è un paradosso. Ma non un paradosso scherzoso o scherzevole, è un paradosso tragico.

L'emozione, gli effetti, il sentimento sono per lui un materiale di rifiuto. Occorre purgarsene, assoggettarsi a un regime scrupoloso, a un'igiene specifica. Sono il romantico della vita, il romanticismo dell'avventura.

Il pensiero, la logica, la ricerca analitica, il ragionare sillogistico, l'esplorazione sperimentale rappresentano al contrario il coefficiente più prezioso di energia umana, la sanità, la complicata macchina che dall'errore ci sposta, per traslazioni dialettiche, fin nel senso della verità. Rappresentano ciò che è destinato a vivere, a sopravvivere, a riprodursi.

L'uomo è pensiero. Dal giorno che sul pensiero s'adunarono le brume del sentimento, il mondo d'Adamo traviò. Serpente, nell'Eden della Rinascenza europea, tentatore fu Shakespeare, avvinto all'albero della scienza e della filosofia, Shakespeare illuse e ingannò l'Occidente, con la sua folle promessa di illuminare il mondo della storia e i mondi interiori con le fiaccole del sentimento. Piccolo Cristo in marsina, è Shaw, nel pensiero di Shaw, colui che venne per redimere le razze degne d'essere redente, l'Emmanuele, l'Unto. Quanto mai semplice il suo evangelo dove si dondolano al sole i residui del banchetto di Nietzsche — rimaciullati dal cinismo di un politicastro bisantino della decadenza.

Dal postulato che tutto è falso, che virtù valore amore bontà eroismo sacrificio immolazione ideale, non sono che vani nomi, impedimenti funesti alla evoluzione zoologica dell'uomo, Shaw s'eleva alla concezione d'un mondo di fantocci logici, scarnificati ed ossuti (i futuri e veri santi dell'umanità), per profondersi finalmente in una ascesi schopenhaueriana, che aspira al paradiso della pura contemplazione.

Si capisce pertanto come in codesto organismo di idee mutile, nato non per volontà di costruttore, ma per un caso di vera mostruosità naturale, parto deforme che in trent'anni di vita è rimasto senza crescere d'un grammo e che balbetta gli inarticolati gridi della infanzia, qualche cosa doveva sopperire perchè l'illusione della vita fosse accettabile, la estrinsecazione stessa della natura vera di quell'organismo condannabile: il paradosso, lampeggiamento intermittente nel crepuscolo d'una vita che non riesce à superare la soglia della vita.

Ecco perchè, dunque, il paradosso di Shaw è tragico anzi che no.

*
* *

Negazione del romanticismo, ma di rimbalzo caricatura dell'Aufklärung.

Non solo bestemmia contro l'essere e la natura (complicanza

e mistione armonica di pensiero e di sentimento, di razionalismo e di romanticismo), non solo retrocessione nel grembo di un errore storico (l'Aufklärung non fu che un errore da maestri elementari), ma inconsapevole, epperò pietosa, caricatura di codesto errore.

Shaw è decisamente negato a un indagine storica e psicologica del mondo.

Eppure le sue più che venti commedie non sono che una indagine storico-sociale in gran parte, psicologica del mondo moderno e dei princìpi cardinali del mondo di tutti i tempi.

Commedie fallite? Al contrario, profonde e vitali. E vitali per due ragioni, una transitoria e una occasionale. Shaw aduna nei suoi lavori di teatro le dottrine e le idee più contraddittorie, sì che contenta ognuno; ti dà un pugno nello stomaco e nel tempo stesso ti accarezza e offre inoltre una sostanziale e immanente rappresentazione lapidaria di tipi fatti di polpa e di movimento.

Sono esseri ostici, antipatici, odiosi, preoccupanti. Persone che si manderebbero volentieri al diavolo, perchè di là dai loro panni si crede di vedere il manichino meccanico, il pupazzo elettrico, caricato a dovere, costruito da mano maestra, obbediente, come una rana galvanizzata ai movimenti che simulano la vita. Ed è un errore. Dietro quei panni non c'è il fantoccio, ma c'è l'uomo vero, dimezzato, la massa cerebrale che pensa e argomenta, senza cuore, ma l'uomo. Tutto sta a familiarizzarsi con questa sottospecie di individui degni di schiaffi e che dal loro punto di vista ragionano con una eleganza sorprendente, gettandoci talora sulla faccia, dentro la buccia d'un paradosso, la evidenza d'una verità irrigidita, ma evidente come un assioma.

Immaginiamo ora che nel nesso d'una commedia, come sul tavolo d'un biliardo, corrano tre o quattro di quelle arancie e cozzino fra loro, senza mai carambolare, in un gioco sapiente sostenuto da stecche maestre, e cominceremo col comprendere l'interesse che può destare una commedia di Shaw.

È il medesimo interesse che suscita, in grado maggiore, s'intende, un dramma ibseniano. Siamo sul palcoscenico delle idee; i sentimenti sono aboliti, e con essi i voli pindarici della frase, il lirismo della espressione, l'interiore pulsazione poetica. A tutto ciò, anzi, è di proposito sostituita una sciatteria smaccata, una sfacciata pedestrità di dialogo. Ma non ce ne importa. Le equazioni e i problemi non hanno bisogno di un'*ars dicendi*. Brillano come diamanti, soltanto quando sono chiaramente espressi. Non hanno a che fare coi diesis e i bemolle del sentimento e della emozione. I conflitti di idee s'esprimono alla buona; sono o non sono. E se sono, basta individuare gli elementi della battaglia e la sua strategia, al resto pensiamo noi (pensa, anzi, il nostro cervello, dove lo schematismo logico è anatomicamente e fisiologicamente preformato).

Shaw è un Callot dei conflitti di idee. Di tutti; poichè, in sostanza, essi si riducono a uno soltanto, d'una generalità massima: tutto è falso, idiota, ributtante. Non c'è che una leva, l'interesse. Non c'è che una verità, la miseria dalla umanità, fantastica caricatura che emerge su tutti gli orizzonti. Dentro questo apoftegma s'inquadrano tutte le idee e i conflitti particolari.

Sulle miniature della gran collezione si distende poi il colore d'una aspirazione sociale e d'una propaganda morale. Ma a questa sua attitudine pittorica il primo a non crederci è l'autore, Shaw, il cui testone sfumato come una nebbia sogghigna di là da ogni singolo quadro, e sogghigna sopratutto di sè stesso. Tanto ride codesto gentiluomo che non risparmia la sua persona, oggetto di storica autobeffa. Solo qualche volta la sua *grimace* si fa seria e rughe di pensiero si disegnano sulla sua fronte, quando, di là da ogni cosa visibile, appunta lo sguardo alla immagine fantastica della perfetta tranquillità. Allora è il suo paradiso che lo illude, quel paradiso che il suo Don Giovanni chiama con frase possente: *la gioia della pura contemplazione.*

*
* *

La commedia shawiana è pertanto una commedia interiore. Manca di nessi esterni, di complicazioni sceniche, di intrecci preordinati, avventurosi, di azione. Il dinamismo che la legittima è tutto nel profondo, nel cosmo ideale che essa rappresenta, nel concettualismo su cui s'impernia. Povera di movimento, è ricchissima di vibrazioni occulte. Primo a strappare dalla testa di Scribe la corona, Shaw capovolge le leggi del teatro, e dal mondo visibile lo trapianta nel mondo pensabile, dal regno della costruzione geometrica in quello della libertà dello spirito. Chi osserva le sue commedie, s'accorge subito che non si tratta di trame, ma di problemi, non di viluppi e di tessiture, ma di conflitti dialettici espressi nella iridescenza del paradosso, nella farsa del grottesco. La demolizione è il suo motivo efficiente. In *Candida* è la virtù feminile corrosa da una critica più speciosa che vera; nell'*Uomo amato dalle donne* è il matrimonio che è considerato come un patto sessuale, desolantemente comico e grottesco; nelle *Case del vedovo* è la proprietà che appare, secondo il venerando sofisma saint-simoniano, un furto; nel *Discepolo del diavolo* è l'entusiasmo eroico che si trasforma nella maschera caricaturale della *blague*; nell'*Uomo e l'eroe* è l'eroismo stesso ritenuto una questione di stomaco pieno e un equivalente della più tremebonda paura; nell'*Uomo e superuomo* ogni progresso, ogni slancio in avanti, ogni conquista, appare una illusione. Che più? In *Cesare e Cleopatra* l'istinto stesso v'è raffigurato come una sorgente d'errori!

Nulla resta. O meglio, resta l'arte. Shaw a codeste marionette sapientemente paralogistiche sa infondere una vita *sui generis*, e una missione dimostrativa, che niente ha che vedere con una tesi. Shaw è al di fuori d'ogni velleità di dimostrare assunti particolari. I suoi personaggi non sono coartati da princìpi esteriori alla loro vita d'eccezione. L'azione non soffre

intoppi deviazioni ristagni in virtù e a causa di un dato iniziale che s'intenda di chiarir per vero.

Non è dunque la dimostrazione di un teorema, ma un lembo di realtà, deformata quanto si vuole, straniata dalla comune realtà, cervellotica e bizzarra realtà; dove s'incontrano talora due verità antitetiche, le più stridenti, poste sul medesimo piano e a guisa di conclusione. L'autore non si pronuncia, spettatore della vita, si direbbe che talora egli rinunci a interpretarla. Senonchè quella vita gli appare così diversa da quel che agli altri appare e si manifesta, che già un interesse, come effetto, vien fuor da quella visione; e come sostanza dinamica dell'arte, già un'impalcatura preesiste, che sorregge la costruzione posteriore.

Siamo così a un realismo che non ha niente che vedere col realismo moderno, il quale s'accontenta di isolare un lembo di realtà nelle forme e nelle apparenze che di *solito* appaiono ai più, quindi *tipica*. Il realismo shawiano è il realismo classico, quello che già ha subìto una elaborazione e un'astrazione, per modo che si rivela non per quel che la realtà è nelle apparenze, ma per quel che essa è nella sostanza.

Tipici invece sono i suoi personaggi, i quali come i personaggi della commedia classica non rappresentano una contingenza, ma una immanenza. Così, non abbiamo questo o quel marito, questo o quell'eroe, questo o quel seduttore, ma il marito, l'eroe, il seduttore in genere. Abbiamo delle maschere. Ed è interessante l'osservare come sul tessuto uniforme della tipicità si venga a poco alla volta adattando la veste variopinta che conferisce a ciascun personaggio un colore locale; proprio come accade nel fenomeno storico e tuttavia in divenire di tutte le maschere complessivamente prese. Così Pulcinella è bensì lo sciocco di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ma i tratti esteriori, quelli cioè meno sostanziali e più transitori, sono caratteristici del contado partenopeo. Allo stesso modo, le maschere di Shaw, il cui fondo è per ognuna un carattere umano generalissimo di tutti i tempi e di tutti i luoghi, pre-

sentano all'esterno le apparenze tutte illusorie coloristiche e di ambientazione, che le fanno scambiare per caricature in special modo del popolo inglese.

Ogni volta che s'è voluto demolire Shaw partendo dal presupposto che egli non rappresenti che la caricatura dei costumi delle idee e della morale inglese, s'è fatta opera vana e fatica inutile, in quanto si prescindeva dal tratto sostanziale sopradetto e che conveniva mettere in evidenza.

La tipicità dei personaggi e la struttura tradizionale della commedia di Shaw ha fatto istituire un parallelo tra Shaw e Molière, parallelo che si deve sopratutto all'Hamon, il primo a crearlo e il più strenuo a sostenerlo.

E c'era difatti materia per cadere in una giustificabile, sebbene superficiale illusione: finalità del teatro di ambedue, è insegnare; l'intreccio, in ambedue, molto semplice è affidato sopratutto ai caratteri; critica, nell'uno e nell'altro, delle istituzioni e dei costumi; stile prosastico; mistione del tragico e del comico; parsimonia di emozioni; situazioni che dall'atto risalgono alla idea.

Senonchè è facile accorgersi come tutto sia talmente generico e vago che non solo a Molière, ma può attribuirsi ad altri dieci scrittori comici, da Aristofane a Goldoni; nè s'è badato che molti di codesti caratteri comparativi sono comuni alla commedia in genere di tutti i tempi e di tutti i luoghi, come, per esempio, lo stile pedestre e la critica dei costumi.

L'epoca delle comparazioni e dei paralleli fra scrittori è un'epoca omai arcaica per la estetica e per la critica moderna. Lasciamola agli sfaccendati ai giocatori di scacchi e ai risolutori di logogrifi; è bruto esercizio di pazienza, al quale nessuno può creder sul serio. È perciò che non spendiamo una sola parola a discutere i rapporti che intercedono, di somiglianza e di antitesi, fra Shaw e Molière. Tanto varrebbe che ci prendessimo la pena di confutare quelli, che per avventura un bello spirito potrebbe istituire fra Shaw e Carlo Magno e fra Shaw e Gesù Cristo.

A proposito di che, voglio dire di Gesù Cristo, sarà bene fissare un'idea, a mo' di conclusione, che riguarda proprio le relazioni di antipatia fra Shaw e il cristianesimo.

Shaw sta contro due idee, Shakespeare e Cristo. Inutile spezzare una lancia in favore del poeta elisabettiano. Samo è ricca di vasi e Atene di nottole. La umanità di Shakespeare la intendono perfino i quacqueri. Le profondità a cui Shakespeare affondò lo scandaglio della sua speculazione psicologica e storica la sospettano, come un brivido di ammirazione, perfino i bonzi.

Quel che può ingenerare un sospetto che Shaw pecchi di precisa osservazione e di esatta imparzialità di giudizio riguarda Cristo soltanto. Si va ricantando ormai con stucchevole monotonia che Shaw ha confuso e confonde nella sua demolizione Cristo e il cristianesimo, il vangelo e le aberrazioni degli evangelici. Nulla di più falso, per la ragione semplicissima che tra gli evangelici e l'evangelo non corre diversità di dottrina, ma corre quanto mai diversità di tono e di calore. Il fondamento concettuale morale e pratico, è lo stesso. Ora, sia il vangelo che gli evangelici sono condannabili, ma non alla stessa stregua, e Cristo con essi; almeno il Cristo agostiniano, che è poi quello degli evangelici e degli evangelisti.

Il Cristo vero, quello che è al di là della tradizione *vulgata* e che splende di luce intellettuale e di solenni verità, nè la Chiesa, nè la comune eresia hanno inteso mai di avvicinare, per adorarlo o per bestemmiarlo. È il Cristo mistico che nessuno ha l'imprescindibile dovere di conoscere — tanto più che è lontano dalla moderna concezione del mondo più di un diametro terrestre; e molto meno uno scrittore comico, il quale, per ragioni polemiche e fini satirici, non può impadronirsi, fra le due figure del Cristo, che del Cristo agostiniano, quello della Chiesa cattolica, o quello ancor più antipatico della Chiesa luterana, calvinista o anglicana.

IBSEN

Complesso, suscettibile delle interpretazioni più contraddittorie, il teatro di Ibsen si presenta come la espressione di una filosofia, e la realizzazione di un pensiero che s'è maturato in un silenzio tanto triste e sconsolato, quanto profondo e originale. A differenza di certe manifestazioni dozzinali del teatro contemporaneo, esso vuol essere un *mezzo*, non un *fine*; mezzo pedagogico, inteso a una missione, che si ripromette un risultato, e che prende, come valore di pensiero, in esame un problema, lo risolve, ne concreta in forme sensibili i risultati. Ciò non significa che, come grossolanamente s'è affermato, Ibsen siasi proposte delle tesi da dimostrare. La tesi in ogni suo dramma c'è, ma non cercata, non intellettualisticamente prescelta, e gelidamente svolta secondo un processo logico e pseudo-fantastico. Quella tesi, giova premetterlo e sottolinearlo, è sempre un aspetto del vario e tormentoso problema nel quale tutta la speculazione e l'attività di Ibsen si assorbe. Problema, che potremmo chiamare ossessione, o idea dominante, o nucleo dal quale, come da un punto, deriva un sistema di linee che si risolve in una precisa e inequivocabile vita. È questa vita che bisogna conoscere e padroneggiare, per intendere a pieno, l'uno dopo l'altro, e l'uno integrato con l'altro, i venticinque drammi che costituiscono la totale opera di drammaturgo del Poeta norvegese.

*
* *

Ma, prima di ogni altra cosa, è necessaria una premessa. Ho detto che il teatro di Ibsen è *pedagogico*. Bisogna intendere in che senso. Noi, occidentali e meridionali, con una tradizione umanistica e una filosofia che troppo a vuoto ha preso in esame la questione relativa all'arte, che cosa sia l'arte, quale il suo fine, e se fini estranei essa possa perseguire; abbiamo fatto dell'arte — almeno così sentenzia il risultato della estetica contemporanea nostra — la espressione di una intuizione. E all'arte abbiamo tolto ogni finalità, se non quella della rappresentazione di un bello, che in tanto si realizza, in quanto la *espressione-intuizione* è piena, concorde, non scissa o gravata da spurie sovrapposizioni. I nordici, con altra tradizione, altra filosofia, maggior sincerità speculativa, maggior profondità e umanità, hanno sempre respinto codesta svalutazione (tale difatti essa è) dell'arte. L'arte hanno sempre ritenuta un prodotto di bellezza, ma anche e sopratutto di pensiero. E, come il pensiero tende sempre e muove verso un suo termine, volta a volta diverso, ma non per questo meno reale, così non sottrassero quella dignità che all'arte deriva dall'essere essa un mezzo di persuasione e di educazione.

Non si tratta di conoscenze da largirsi ai poveri di spirito; epperò di problemi contingenti e transitori. Si tratta di illuminare, di rivelare, di evangelizzare. Come la parabola di Cristo è arte negli Evangeli, arte può essere ed è un dramma di Ibsen. Come alcuni poeti italiani del nostro Duecento si ritennero ispirati da Dio (Dante fra questi), e da Dio mossi a cantare per il conseguimento, posto come fine, di una redenzione collettiva; così Ibsen, per il medesimo raggiungimento e con la medesima finalità, ritiene che scrivere, o creare, sia un'obbedienza necessaria alle

forze divine che dominano il mondo, a Dio, o al Destino, o all'Invisibile. Con questa presunzione, l'arte si dilata nel mondo, e del mondo sviscera l'interiore, rivescia la scorza, denuda la sostanza. Agita dunque e risolve dei problemi. Perchè questo è necessario. Il resto è gioco, festa puerile, allettamento vano. Resta dunque fermato un punto fondamentale che non bisogna dimenticare; Ibsen sa, è persuaso di scrivere perchè *Dio lo vuole.* E tale è sempre, per lui, la missione del Poeta; dire ciò che non è visibile, curare la piaga, infondere nuovo sangue, nuova forza nelle esauste arterie della umanità traviata.

***

La Umanità traviata. Di qui dobbiamo muovere. Se non che, al giusto intendimento del mio discorso, occorre a questo punto dare il fatto come ammesso. Lo discuteremo poi. Quel che è necessario prospettare ora, come idea cardinale o di partenza di tutto il pensiero di Enrico Ibsen è il rimedio del male stesso, la medicina del morbo. Il primo imperativo che si presenta alla nostra coscienza non appena noi giriamo lo sguardo consapevole sul mondo delle cose e degli uomini è *agire.*

Il *misticismo dall'azione* domina tutto il teatro d'Ibsen, e per conseguenza il suo ferreo sistema di idee. L'azione è giudicata il primo dovere che incombe ad ogni uomo. Poichè il mondo è un bivacco di dormienti, di malati, di traviati, l'obbligo che ci sovrasta, ove di quella malattia ci rendiamo conto, è di destare, di risvegliare, di infrenare, di sferzare. Verbi attivi, i quali non conoscono possibilità di riposo. Se non che, come la durezza del sonno è talora mortale, il flagello fa mestieri al nostro pugno di buoni medici e di esperti bestiari. Tutti coloro che dormono, cioè poltriscono, o gemono, o si lagnano nel loro delirio contemplativo e vagellano, insaniscono dietro la guida di un pensiero che non

conosce equilibri o disconosce le sue necessità, debbono esser raddrizzati col bastone e con la frusta. Tutti abbiamo un dovere da soddisfare. Scopo della vita è appunto la realizzazione di questo dovere. Fatalmente esso non si attua se non con la percossa, con la violenza, col sangue. La società vegetante in mezzo alla quale moviamo i nostri passi, esige il coltello. Bisogna recidere e sventrare. Il grido di dolore e il singhiozzo di spasimo non debbono arrestare la nostra mano sicura. L'uomo caduto non deve atterrirci. Se cade, è segno che doveva. Abbattere quindi è giusto e necessario quanto suscitare e sospingere. La lotta che dobbiamo impegnare è sacra e fatale, una *ananke* inesorabile signora della vita stessa. Brand, il pastore di anime, è un guerriero torvo e senza pietà. Stokmann un profeta sdegnato e un giustiziere. Catilina una forza viva, che nella lotta trova il fulcro della sua vita e del suo pensiero, della vita e del pensiero di tutti gli uomini. Lotta contro il male, il deforme, il falso, il mostruoso. Fate deserto intorno a voi! — sembra gridare Ibsen ai suoi eroi immiti e selvaggi. Ma lo scopo? Che cosa rinascerà dalle ruine? Chi riedificherà? Quale sarà l'architetto dell'avvenire? Non importa; in quanto al riedificare, Ibsen tace. Se l'uomo deve costruirsi il suo adeguato mondo, il suo mondo più consono, sarà l'uomo che penserà a crearselo, a fondarlo nell'avvenire. È egli insufficiente a tanta opera e a tanto travaglio? Non importa. Meglio è, in tal caso, che perisca nello squallore delle macerie invece di vivacchiare nel male, nel brutto, nel falso, nell'immondo. Brand riedifica e cade. Altri sorgerà forse, più forte di lui, che saprà opporsi più adeguatamente all'impeto avverso. Quel che importa ad Ibsen non è il successo, ma la intenzione di obbedienza all'imperativo primo che risuona sullo spirito della Terra: svegliare, flagellare, lottare; sopprimere la materia e l'egoismo di cui l'uomo s'aureola, instaurare il regno dello spirito, sia pure negli squallori del deserto, nobilitare in sè l'uomo, e nel mondo, gli uomini.

Che se un giorno veramente una riedificazione sarà possibile, quel giorno gli uomini dello spirito, i puri, i liberi e i liberati costituiranno il più nobile nucleo di un'aristocrazia di anime che è nostro bisogno di affrettare col desiderio, di vagheggiare con la fantasia.

*
* *

Pesa dunque sull'uomo la *fatalità del dovere. Dovere* che cosa? Demolire. Ma come? Tutti i drammi del primo periodo dell'attività ibseniana si aggirano attorno a noi non mai sazi di promettere e di ripromettere portentose meravigliose e apocalittiche azioni. Le compiono i loro eroi? No. Le definiscono almeno? Nè anche. Una specie di nebbia, un vapore di leggenda avvolge questa *azione* che noi non riusciamo a figurarci e a concretare. Essi stessi, gli eroi, non la vedono probabilmente, ma la evocano soltanto come promessa, predizione generica in cui si tranquilla per un istante la loro turbolenta e indomabile febbre interiore. Quegli eroi, da ultimo, soccombono, muoiono; e attorno alla loro agonia, volitano i fantasmi vaghi del loro sogno, in figura di pallidi desideri che non riuscirono a prender corpo; e che ora cadono a terra, spenti, con l'ultimo respiro del morente. Scompaiono per sempre, a simiglianza di grame nubi divorate dal vento.

*
* *

Lottare, agire. Ma chi obbedisce a questa sacra e inabolibile legge umana, occorre abbia dei requisiti, sia capace di plasmare la propria anima degnamente. Non è possibile scendere in campo impreparati ed inermi. Ora l'arme più formidabile, lo scudo più impenetrabile, è uno, la volontà e la capacità di saper tagliare tutti i ponti dietro di sè. Ciò significa esser pronti a qualunque rinuncia, di beni, di feli-

cità, di vita. Una rinuncia mistica, come è mistica la dedizione alla necessità della lotta. Guai a chi compie il sacrifizio a mezzo. Resta in un limbo, prigioniero, respinto dalle forze brute e dalle forze ideali. È una vittima vana e ridicola. « Tutto o niente » afferma Brand, che non riconosce mezze anime e le dispregia. Nessuna gioia può concederci la vita — dichiara il pastore Manders alla signora Alving. Occorre rassegnarci — pensa l'imperatore Giuliano sopraffatto dall'impetuosa marea delle forze avverse della dottrina nazzarena. Il mondo è un agone; anzi un cimitero ove non tutti i sepolti sono totalmente cadaveri.

È campo di lotta e di combattimento; ma è anche un mostruoso multiplo atroce letto di tortura. Bisogna saper soffrire, gettar da sè ogni cosa, recidersi le profonde vene ove scorre il più vivo sangue del nostro pensiero e dei nostri affetti. Solo a questo patto è concesso all'eletto di lottare. Cosicchè al primo imperativo, *tu devi combattere, tu devi agire,* si aggiunge il secondo, non meno categorico del primo: *tu devi saper patire, devi saper concedere, soffrire, sacrificare tutto.*

* * *

E, difatti, a codesti eletti è riserbato il compito, lottando e agendo, d'instaurare la giustizia nel mondo, di proclamare la verità fra le genti, d'insegnare agli uomini il dovere. Dirò meglio, gli eroi di Ibsen che tendono a instaurare la giustizia, a proclamare la verità, a insegnare il dovere, perciò stesso sono degli *attivi,* i quali sanno preordinatamente la necessità della rinuncia. Sono eroi di mitica tempra. Un divino morbo li corrode nel profondo, una sorta di allucinazione li guida pei meandri dell'esistenza: l'allucinazione della giustizia. La giustizia, esule dalla terra, procede dinanzi ai loro sguardi simili a una Walkiria tra il mondo e l'ideale, eterna fascinatrice. Da essa non si salvano, non si sciol-

gono, non si liberano mai. Ed è perciò che si sentono sacerdoti, soldati e giudici. Vivere, per essi, significa giudicare. Non c'è bisogno che incontrino sul loro cammino degli altri esseri, dei loro simili, una parte qualunque di umanità traviata; il loro accusato è sempre accanto al loro passo, connaturato alla loro vita medesima. È, in mancanza d'altri, la loro anima, per cui instituiscono il tribunale e che chiamano alla resa dei conti. Quella pietà, quella misericordia che sta in fondo della idea cristiana di giustizia è estranea a questi uomini. Ibsen che è un rude carnefice, ignora il perdono e la remissione senza la penitenza atroce. La pietà per lui è debolezza, la crudeltà, pei suoi eroi, è virtù. Guai a tentennare, a non aver forza, a impallidire dinanzi allo stromento della tortura. È dallo strazio che rampolla la verità, è dal sangue. Il giudice che trema, per ciò stesso è vile. Per ciò stesso, come inetto, si configge da sè stesso in quel limbo ove sono inchiodate le mezze anime. Dove la forza e la violenza sono più ostinatamente e fieramente esercitate, ivi — nel giudizio che l'uomo pronuncia sugli uomini — è terreno per una messe futura. L'avvenire sta forse in mano dei violenti e degli impassibili. Come Dio percuote, l'uomo deve percuotere. Come punisce Iddio, punisce l'uomo. Questo è il comandamento. E chi potrebbe trasgredirgli, fra i veri giudici, se questi sono scelti dal destino fra coloro che hanno saputo rinunciare a tutto, e non solo alla vita, ma alla serenità della vita?

***

Ora si comprende: tanto più l'uomo si lega d'affetti con l'uomo, tanto più scadono le sue energie e la sua potenza di crudeltà necessaria. L'unghia si ritrae, la spada perde il suo filo. Forza significa dunque frutto di solitudine. In solitudine si vuol ritrarre uno fra i più fieri giudici dei suoi simili, il dottor Stockmann del *Nemico del Popolo*. In solitu-

dine vagheggia di chiudersi il re Häkon perchè nessun ceppo possa subdolamente impedirgli l'atto efficace, il combattimento al quale potrà sentirsi chiamato.

Immaginiamo ora l'uomo d'azione, l'uomo rinunciatario, l'uomo riarso da una febbre monamane, l'uomo giudice nella solitudine del suo cuore. I fantasmi più torvi, la sostanza più repugnante della vita si realizzerà, spettrale, dinanzi ai suoi occhi. La vita non è bella, nè molle, nè felice, l'oasi è forse una mitica invenzione di poeti, e il deserto è la realtà. Il lupo, lo sciacallo, l'insetto, il lemure è ciò che si nasconde sotto la effigie umana: l'uomo è Satana. E allora, l'assedio di questa realtà rude stringerà il solitario; che perciò sarà costretto a fissare su di èssa il suo sguardo, e a scrutarla per meglio conoscerla, e a conoscerla per meglio liberarsene.

Un senso di affannosa angoscia deve vincere l'uomo in solitudine, dove solamente è dato di misurare i valori della vita, di svegliare la sfinge, di tuffarsi nel fondo delle acque illusorie per trarne i mostri alla luce. E il dolore sgorga dall'orrore, dal dolore il gelo profondo. Piangere? Torcersi? *Cui bono?* Pensare. E il pensiero, effetto, si moltiplica a sua volta come causa, e il cerchio torna infinitamente su sè stesso. La vita è certo un male.

Vedremo solo tra poco quali possano essere le immediate conseguenze.

*
* *

Se la vita si risolve in una lotta, non sempre, ho già detto, questa si combatte fra uomo e uomo. Talora è un combattimento interiore. I mostri che bisogna distruggere, i dormienti che bisogna svegliare, giacciono spesso in fondo ai nostri cuori, nelle profondità della nostra anima.

C'è il dramma, non nell'esteriore, ma nell'intimo. L'io si spezza. Dalla frantumazione si compongono i due avversari. La vittoria può arridere al male. Ma può avverarsi il caso

che l'interminabile tempo che segna una intera esistenza non basti a definire la sorte delll'urto. Solo la morte, allora, tronca col suo colpo preciso il combattimento. Ma la morte tarda spesso a sopraggiungere.

Se il peccato e la contrizione straziano pertanto troppo a lungo una vita, bene è che questa si precipiti a incontrare la morte, volontaria e precisa; si getti da sè nell'abisso. Il suicidio, come termine d'un inutile combattimento, d'uno strazio troppo disumano, che aliena la vittima da ogni possibilità di rinascita, è una imposizione etica intrasgredibile. Bisogna dunque obbedire alla suggestione che esso, dalla base stessa del nostro essere, esercita. Rebecca e Rosmer finiscono fatalmente nelle stesse acque che travolsero Beata. Altrimenti, pensare sarebbe un assurdo.

*
* *

L'uomo di Ibsen è così delineato per una buona metà. Importa ora di vedere perchè codesto missionario della Terra, codesto giudice del suo simile, codesto giustiziere degli altri e di sè, sia necessitato ad assumere una cosiffatta forma interiore, e che cosa lo spinga a ribellarsi, a procedere, a uccidere, a lottare, ad agire, ad avventarsi contro ciò che fu edificato, per farne un mucchio di ruine. Perchè, in altri termini, la sua missione, l'imperativo del suo essere spirituale, si risolva nel comando: — distruggi.

Che cosa? E perchè questo qualche cosa bisogna inevitabilmente distruggerlo?

C'è una lebbra che guasta ogni fisionomia del mondo. Una infezione che scorre per ogni arteria, la menzogna. È, tutto ciò che conosciamo e vediamo, costruzione della frode e del mendacio, stromento della falsità. Una storia millenaria ci aderisce e c'irretisce. La tradizione ci falsa. Un incrocio di migliaia di circostanze ci serra, ci fa prigionieri, ci domina e ci comanda, limitandoci nello spazio e nel pensiero. La

storia, la tradizione, le circostanze hanno creato, pietra su pietra, il tempio fastoso sontuoso barocco della falsità in mezzo a cui ci dibattiamo. Tutto ciò che esiste, mente. Tutto ciò che comanda mente, le leggi, la scienza, la religione, le labbra, i cuori. L'albero della vita rameggia su dalla zolla della frode e della menzogna, intero, enorme, spaventevole, infernale. E quell'albero è il nostro rifugio, il nostro letto, la nostra scuola, il nostro tribunale, la nostra coltura, il nostro sapere, la nostra religione. E quella zolla, per una satanica fatalità, per un traviamento di cui non c'è pari nella storia degli uomini, coincide, dinanzi ai nostri sguardi, alla vista dei nostri occhi, con la nube dell'ideale, con l'aureola della Bellezza, della Eticità, del Bene. Che cosa e di meglio e di più necessario che la menzogna? Bisognerebbe domandarne a chi che manda in rovina, stolto sacerdote del vero, allucinato della sincerità, la casa di Rosmer e spinge al suicidio Giuditta. *L'anitra selvatica* è, sotto questo riguardo, una tragedia delle più significative. Ebbene, riabituare gli uomini alla verità, alla dignità non significherà la stessa cosa che sovvertire quella zolla che lo nutre, e abbattere quell'albero che ne emerge? Abbattere la società, ecco il fatto. Questa società che ha creato Osvaldo Alving perchè la menzogna s'è imposta a una madre, onestissima, sotto la specie di un dovere; e che dà la forza, la ragione, il diritto al popolo bruto e senza fronte, di cui Stockmann è dichiarato nemico, e da esso posto al bando. Nora ci insegna come, per conto loro, le donne possano cominciare (Farinelli).

*
* *

Tutto, in questa società, è da rifare. La famiglia, poggiata sulla menzogna, è da demolirsi. Alla base d'ogni male collettivo, d'ogni forma inconsulta di vivere, sta la radice onde la corruzione si genera, e che inquina e corrompe le generazioni. La famiglia è una delle peggiori menzogne sociali.

Ibsen studia la coppia umana, la loro unione, la loro convivenza, la donna e l'uomo. Il suo amore, la sua simpatia va anzitutto alla donna, l'essere misconosciuto, la vittima, la schiava. Se c'è una dolcezza, quantunque austera, in Ibsen, questa è per la donna. Un calore mistico si diffonde, luminoso, attorno alla immagine di lei. Alta e nobilissima è infatti la sua missione nel mondo. Leggendo le parole onde Häkon o Hjördis la esaltano, si comprende a qual punto essa fosse nell'apice dei pensieri del Poeta. Essa è l'abnegazione, la virtù, destinata a soffrire e ad alleviare le pene del compagno che non si accorge di lei e l'abbandona nella sua ombra di dolore. Trascurata e trascinata nel dolore, essa rende, per tanto spasimo, altrettanto affetto. Rebecca, Beata, Irene, Aurelia, comunque si chiamino, sono sempre lo stesso cuore palpitante, la stessa anima consapevole. Soffrono e amano, in silenzio. Vedono l'uomo, al quale hanno unito il loro destino, allontanarsi, dimenticarle dietro un sogno di arte, di bellezza, di scienza, e tacciono raccolte nel silenzio che matura la loro esperienza. Irene dà tutta la sua giovinezza allo scultore che dal sacrificio di lei non sa trarre che una statua morta, ed essa avrebbe voluto tutte le carezze e tutte le violenze dell'amore che è unione di spiriti e di corpi, e figlioli a cui trasfondere la febbre del suo sangue e la luce del suo essere. Ma l'egoismo dell'uomo la condanna. Tutte sono egualmente condannate; ma tutte sono piene di una energia così intensa e di tal potenza, che quando, al momento necessario, questa esplode, la vita si denuda, il dramma umano si chiarisce, e la tragedia precipita accompagnata da un eroico canto.

Due tipi di donne sono nell'opera di Ibsen. C'è la donna sensuale fatta di passione e di funesto delirio che attorce l'anima maschile attorno al suo corpo diritto come un destino d'impero; c'è la donna spirituale che vive nel profondo e dal profondo scava la sua bellezza che si svela in una epifania ininterrotta come una musica di pensieri e di affetti.

Ma l'una e l'altra, o cada, o abbatta con la sua indefinibile forza l'uomo, sanno redimersi, ascendere, toccare un vertice. Non sono mai volgari. Peccano per destino, ignorando la turpitudine.

Tranne Edda Gabler, colei che si vergogna della sua maternità, le donne di Ibsen, possono tutte raccogliersi sotto un unico vessillo, ridursi ad un'unica falange — quella delle risvegliatrici e delle sorelle che si benedicono in un unico pensiero.

L'uomo non si accorge di loro (questa è la imperdonabile colpa) fino a che qualche cosa, una illusione, un egoismo, una menzogna, lo travia lontano. Non appena la illusione cade, l'egoismo allenta la sua catena, il rimpianto lugubre scoppia nel cuore desolato, il richiamo prorompe dalle labbra che hanno assaporato il triste calice. Troppo tardi, spesso. La silenziosa eroina è già scomparsa, la bocca sigillata nel suo mistero, le mani piene di fiori avvizziti. Rosmer invano evoca il nome e la immagine della moglie. Questa è già di là, sempre viva sulle schiume del torrente che l'ha inghiottita; ma inattingibile. Nulla varrebbe, per quanto sacrificio si compisse, a restituirgliela, tranne la morte, la via che appunto Rosmer sceglie, per sottrarsi al martirio intollerabile.

Ci sono dei drammi (i primi) in cui la immolazione di sè, è dalla donna consumata senza un rimprovero, una ribellione, un'amarezza. Essa dilegua, come colei che non è e non fu mai del mondo. Più tardi, nei drammi posteriori, il rimprovero muove le labbra gonfie d'angoscia, e l'accusa si formula.

La piena umanità del cuore femminile si oppone così, in una dialettica parlata e non affidata solamente all'azione, alla cecità del cuore maschile. Nora si accorge di essere stata troppo a lungo un trastullo nelle mani del marito. E rompe il legame, spezza la catena. Abbandona il compagno insulso, con la immagine del vasto mondo, in cui sente di aver diritto, come ogni essere umano, di occupare il suo posto e godere.

Selma, della *Lega dei Giovani*, Dina, delle *Colonne della società*, minacciano non meno fieramente. Solveig che aspetta tutta una vita il suo Peer Gynt, vivo ognora nella sua anima, e lo redime con la dedizione di tutto il suo passato, col bacio della sua vecchiezza desolata, non è più in queste donne della maturità artistica e filosofica di Ibsen; le quali debbono omai rivelare lo strazio e lo scempio che di loro, e di tutte le loro sorelle impunemente compie l'uomo.

Impunemente, ma per poco. Il Destino vigile ha segnato nel suo libro la colpa, e, per quanto egli tardi, le vendicherà. L'offesa recata da uno spirito a uno spirito, da un uomo all'anima di una donna, è giudicata da Ibsen una fra le più gravi e le più criminose che possano realizzarsi nel mondo. E ad essa assegna un adeguato castigo, il rimpianto, il rimorso, lo squallore, il vuoto, che si fa fatalmente attorno all'anima dello sciagurato.

Tutti i drammi di Ibsen — nota opportunamente il Farinelli — sono in qualche modo *drammi di amore mancato*.

Ora, immaginiamo la unione dei due esseri, nel rapporto della famiglia. Che cosa dev'essere questa, secondo la profonda legge inscritta nella natura delle cose?

Leggiamo Brand. Le parole di lui ci avvertono della idealità presente sulla caricatura della famiglia fondata sulla menzogna. Essa è una superiore fusione di anime e di carne. È la unità conseguita miracolosamente per via di una dualità, la costituzione di un essere perfetto, fatto di due imperfezioni. Ove questo lume interiore e questa aureola manchino, essa si trasfigura nella convivenza maledetta, nel trionfo della materia, nella umiliazione dello spirito.

Solness, Borkmann, Rubek, Tesmann, la Signora Alving hanno compiuto questo sacrilegio. Forza è che espiino. Ibsen scava a fondo nella esplorazione della famiglia con la tenacia di un monomane; fino a che non abbia messo in luce in ogni suo particolare, sotto lo splendore acuto del suo riflettore, la immagine deforme della famiglia; che è, come ripeto, so-

pratutto peccato per l'affronto recato a un'anima, all'anima della donna. E le conseguenze sono incalcolabilmente funeste.

*
* *

La menzogna, dunque, quest'ombra dell'egoismo, genera anzitutto la famiglia quale oggi esiste. Allargando i suoi cerchi, suscita la babelica e formidabile macchina sociale, così com'essa è oggi costruita.

È vero che un'eco della filosofia di Rousseau suona nei drammi ibseniani. Ibsen sa che forse l'individuo, autonomo, isolato con sè stesso, non è di natura malvagia. È la società probabilmente che lo corrompe, lo consuma, ne svelle ogni linea buona, ogni tratto magnanimo, ogni pensiero generoso. La società livella, conguaglia, fonde. Tende alla creazione di un tipo medio che non è nè il perfetto bruto nè il perfetto spirito. Sopprime ogni originalità; la persegue anzi e la colpisce, come quella che turba la tranquilla lineazione di una superficie che è necessario sia composta e sempre uguale. La *maggioranza* è il suo idolo. E questo spaventevole anonimo mostro, inteso solamente alla conquista interessata di un benessere materiale, di là dal quale non è stella che sgorghi, aurora che rabbrividisca, volo che si disegni, è la corruttela del mondo, la mediocrità prepotente, dalla quale non è chi si salvi. Sempre, perchè materia, essa è pigra. I suoi moti sulla direzione dell'avvenire sono lenti e tardi, impediti da un'anchilosi insopprimibile. Eppure, essa simula lo slancio. Essa contraffà il movimento, il pensiero che pensa, il cuore che sente, la fronte che si accende di baleni, l'estasi avanti alla esplorazione di un ideale. Nella sua bocca le parole grandi risuonano: Giustizia, Verità, Dio, Diritto, Anima, Virtù, Bene, Bello...

Ma sono indiscutibili menzogne. Il Console Bernick, che è un fiore di canaglia, è pur onorato, esaltato, sollevato sugli scudi.

Bisogna per un momento palpitare della stessa febbre civile di Ibsen, per intendere fino a che punto quel corruttore di Bernick, che è anche falsario e truffatore, debba e possa, da quella sintesi che esso rappresenta, rivelare a fondo il traviamento sociale. Solo in questo caso si comprenderà il disperato grido di Brand, che è quello stesso di Ibsen, e il grido di tanti altri consimili eroi: — Distruggete, abbattete, riducete tutto ciò che esiste a un pugno di macerie!

Sembra talora che Ibsen invochi una rivoluzione, una insurrezione di tutta la razza, come necessaria a ristabilire l'equilibrio, a cancellare le brutture, a purificare la terra. Ordine? Moderazione? Adattamento? Leggi?... Meglio la esplosione distruggitrice: poichè di un tale ordine e di tali leggi, e di tali religioni basta volgersi attorno per constatare gli spaventevoli effetti.

Osvaldo sta lì contro la madre che obbedì all'ordine, alla legge, alla religione. Senza queste menzogne, il suo tragico volto di demente non avrebbe contristato la luce del sole!

*
* *

Ed è la stessa cosa la Chiesa. Ipocrisia, falsità, esteriorità, culti grotteschi e atavici, menzogna, egoismo. Quando Ibsen, nel 1865, entrò la prima volta in San Pietro ebbe un momento di visione, dal quale nacque il dramma del suo pastore Brand. Vide non più il tempio circondato, fra le due navate laterali, con l'altar maggiore in fondo, e gli idoli, i ceri e gli organi; ma l'immenso tempio degli uomini affratellati sotto una legge di giustizia. E ne fu scosso nella immaginazione. E concepì il tempio nuovo, il tempio vero, la Chiesa di tutti che di Dio non fosse tomba, ma casa verace. Nè preti, nè officianti, nè riti, nè preghiere che le labbra conoscono e ignorano i cuori; ma il culto di Dio

nel tempio reale che Dio nell'Universo si eresse, e la preghiera che è troppo grande perchè le labbra possano formularla.

Egli non fu dunque iconoclasta della Chiesa, come non lo fu dello Stato. La Chiesa di Brand è la chiesa che è nei voti del poeta; così come lo Stato di re Häkon è lo stato che deve sostituirsi allo stato militaristico, democratico, menzognero, dal suffragio universale e dalla ferrea legge che stritola ogni volontà individuale.

*
* *

Perchè difatti occorre restituire i suoi diritti all'individuo. Ibsen, come Nietzsche, è per l'uno, non per il plurimo. I falensteri lo muovono a schifo, come le balorde colonie umane che la democrazia ha costituite. Non c'è forza, luce, virtù, vittoria, progresso, ove l'individuo sia superato dalla collettività. Il problema egli lo affronta, riprofondandolo nel suo *humus* naturale. Quale lo scopo del viver sociale? Forse un divenire, un allargarsi dello spirito, la felicità. Ebbene, nessun progresso, egli afferma, ove sopprimiate il libero slancio della volontà eroica, l'uno che intuisce e crea, capace di realizzare in sè il sogno di tutti. C'è una necessità, imposta dalla stessa natura dell'essere, superarsi. E superarsi significa esser tutto sè, cavare dal proprio io la propria luce, affermarla ed imporla. Come questo è possibile ove tutti sono, o debbono essere eguali? In che guisa conseguire la propria totalità, quando le differenze specifiche sono strappate via dalla legge di consuetudine? Effettivamente uno è il dovere che ognuno di noi ha di fronte alla propria anima: essere sè stesso, scavalcando tradizioni, imposizioni, costrizioni, rompendo argini e freni. Non importa che si divenga malvagi. Il malvagio vale, purchè sia pienamente malvagio, quanto il santo, di fronte a codesto imperativo etico, che tutti i personaggi dei drammi ibseniani sentono risonarsi nel cuore: — *sii te stesso.*

Mancare a sè stesso, equivale tradire la Natura, la legge suprema, il Destino proprio. Consegue che chiunque sia veramente sè stesso, toccherà un vertice di veracità interiore, altrimenti inibito. Da quel vertice, egli sarà spinto all'azione e alla lotta contro la menzogna e le sue conseguenze: Famiglia, Stato, Chiesa.

*
* *

Forse, quando a poco alla volta gli uomini avranno intrapresa, attraverso disastri e sconfitte, questa via, essi potranno dirsi incamminati alla volta di una felicità collettiva, a cui è pur forza pensare se non si voglia disperare dell'esistenza. Una felicità apocalittica, la cui epifania si disegna talora dinanzi alle pupille del Poeta, il quale soggiace, trepido ed estatico, alla apparizione di codesto misterioso e remoto regno dello spirito santo.

Vittime, prima di giungere ad esso, cadranno ancora a migliaia sulla strada faticosa. Ma non importa. Forse una oscura legge di Progresso, filo d'Arianna che l'occhio umano non riesce ancora a identificare sotto il tumulto caotico degli avvenimenti, si avvolge dal presente pei tortuosi meandri dell'avvenire, con la necessità che le inerisce, della vittima da sacrificarsi, dell'ostia vivente da immolarsi.

Il mondo è bene e tragedia; ma forse non invano, se — come pare a volte — questa tragedia conduca al domani.

E il domani, regno dello spirito Santo, sarà dunque sostanzialmente il regno della Verità, della Giustizia, della Libertà interiore. In una parola, il regno dello spirito.

*
* *

Ma ci sono momenti in cui la contradizione della filosofia di Ibsen si manifesta nel più tragico dissidio. Sperare? Credere? Affisarsi nell'avvento glorioso? Illusione, i fatti, la

realtà che la mente coglie, il cammino in cui l'anima e le stirpi si dibattono, sono una dura e inamovibile verità, a cui è pur necessario inchinarsi. I fatti affermano altro, volgendo a una conclusione contradittoria a quella che finge la speranza. Essi dicono la nostra sciagura e la nostra nullità, la nullità forse di tutti i nostri sforzi e le nostre vigilie. Una necessità superiore, inattingibile, ferma, ferrea come l'antico Fato incombe su gli uomini, si chiami Dio, Satana, Destino, Legge. Fatalità intelligente e cieca. Gli uomini le sono devoluti, come fantasmi in balia del vento, come fantocci in mano al burattinaio. Le nostre concezioni di giustizia, di equità, di equilibrio, di merito, di colpa, le sono affatto indifferenti. Forse ella è giusta, ma a noi non è dato di saperlo. Forse è malvagia; ma nè meno questo ci è possibile di affermare. Certo ha i suoi eletti, come re Häkon, e le sue vittime, come Skule. È il Capriccio? l'Arbitrio? A volte sembra, a volte no. Certo essa opprime, prostra o esalta senza ragione e crea i suoi eletti e i suoi reietti. Udite quel che Skule dice: « Vi sono uomini che sono creati per vivere, altri per morire. La mia volontà tendeva sempre là dove non segnava il dito di Dio. E perciò non vidi mai chiaro sul mio cammino ».

Ci sono anzi dei momenti in cui la ragione arriva tanto a profondarsi nel mistero del Destino, che quasi crede ad alcuni assurdi che la fanno rabbrividire. Sono i malvagi colpevoli essi stessi, o non è piuttosto il Fato che li ha creati tali, e che tali li vuole e li plasma? Nei *Pretendenti alla Corona,* il vescovo Nicola esclama: « Il Cielo mi era avverso. Invece di premio raccolsi castigo ».

« Io non avevo commesso nulla di male. È a me che è stato fatto torto. Sono io che debbo accusare ». E il vescovo Nicola, che così apertamente accusa Dio delle colpe che egli ha commesso, non è il solo che si lasci attrarre dal folle pensiero che, solo che fosse constatato vero, imporrebbe agli uomini la necessità di un universale suicidio. C'è anche Allmers, il padre del piccolo Eyolf, anche Catilina, anche

Giuliano l'imperatore, Edda Gabler, Rubek, Irene, che insorgono e reclamano dall'offeso e da Dio giustizia, soddisfazione, risarcimento.

Il Destino impera, dunque, imperscrutabile e cieco. A che scopo allora l'azione, la lotta, la visione dell'avvenire, il tumultuare della nostra anima che crea il gesto, il passo, la parola? A che affaticarsi, se tutto è stolto? L'azione, questa deità posta da Ibsen al vertice della sua filosofia, precipiterebbe come un inutile simulacro definitivamente, se un bisogno di vita, di conservazione, di difesa disperata non aprisse ancora la chiusa volta della ragione per lasciarvi discendere un raggio di fede.

Sì, il Destino è impenetrabile e cieco. Ma *forse* (e sono tutti questi *forse* che rappresentano il tormento interiore di Ibsen) l'uomo può agire, nell'infinito intrico delle sue azioni, nelle innumeri direzioni della sua attività, di conserva col Destino. E allora, se questo è Dio, una Volontà Intelligente, un Pensiero increato e creante, l'uomo genererà nella realtà qualcuna delle sue immortali affermazioni, delle sue solenni verità, le quali sono in grado di fare avanzare l'Umanità di un passo. Giuliano, caduto di fronte al Cristo vittorioso, afferma che l'uomo non può aspirare a nessun bene migliore di quello che si consegue operando nella linea del Destino.

*
* *

Ibsen ha questa fede nell'Inconoscibile, la quale non s'irradia di quelle luci iridescenti di cui la dipingono molti assetati del mistero. Poichè esso è da per tutto, e da per tutto agisce, la sua forma di rivelazione sensibile è il miracolo. Ci sono apparizioni che assediano l'uomo e possono farne una vittima.

Rebecca è trascinata alla morte dai suoi fantasmi. Allucinazioni? Ibsen non è una mentalità catachistica che rifiuta ciò che non entra nei suoi paradigmi.

Una volta ammesso, il Mistero, la potenza dell'Invisibile, è stolto dar nome diverso, e colorarli di vernice scientifica, a fatti indenegabili.

Queste forze della vita agiscono in modi imprevisti. Ellida Wangel soggiace ad esse, allorchè esse lampeggiano dalle fosche pupille dello straniero del mare. Osvaldo n'è vittima, allorchè sotto forma di eredità, rifermentano nella sua sostanza nervosa e la demoliscono. Allmers, soccombe loro, quando il bambino imprevedutamente gli precipita nelle acque. Borkmann quando respinge, per un sogno ambizioso, la donna del suo cuore, Elle. Il vescovo Nicola quando plasma il male. Il pastore Manders quando si rassegna a non agire. La signora Alving quando continua a trascinarsi dietro le sue idee morte. Tutti sono preda di esse.

Da per tutto esse circondano, penetrano, dominano.

Eppure, ripetiamolo, non ostante ciò, Ibsen continua a ripetere: Agisci, lotta, avanza, demolisci.

E in tutti gli anni della sua operosità, egli stesso non altro fece che demolire, piccozza infaticabile che solo la vecchiezza e uno scoramento infinito arrestarono sulla soglia di una tomba.

« Demolisci ». Non osò mai dire « ricostruisci, ricostruiamo insieme » chè egli non sapeva veramente come e in che foggia questo deforme mondo avrebbe dovuto esser ricostituito.

Un pessimismo, d'anno in anno più fosco, gli avviluppava l'anima, gli intenebrava lo sguardo. L'ideale, non mai definito, sempre vago (Verità, Giustizia, Amore), dileguava sempre più lontano, si sfioccava sempre più in frammenti labili, ondata di nebbia trafitta da una luce più paurosa delle tenebre. A poco alla volta la coscienza di codesta indeterminatezza lo vinse. Ciò che era un suo pensiero istintivo, attivo solo nell'inconscio, si eresse nella pienezza della sua anima. I suoi personaggi più cari, sin dai primi drammi, erano morti, con un voto inappagato sulle labbra, con una visione vaniente negli occhi. Ovvero, dopo tanta lotta, come Brand, erano giunti

proprio a realizzare il rovescio dei loro ideali, a segnare la caduta del loro sogno, la inutilità del loro sforzo. Agisci, combatti, lotta! A che scopo? Solness, dopo aver creato tanta opera, dopo aver creato tanta mole di case per gli uomini, sale sulla torre più alta, quella riserbata al suo trionfo, e di lassù, miserabilmente precipita a fracellarsi a terra. Gregers, dopo tanto aver creduto in una generosa fede, si afferra ai brandelli di questa fede, e non vuol separarsene, e continua, sebbene la sappia morta, a predicarne il vangelo, apparendo oggetto di scherno per chiunque. La sterilità dell'azione si fa evidente. La vanità della lotta appare palese. L'uomo, che tenta, che combatte, che vuole, s'infrange e s'infrangerà sempre contro le dighe oppostegli dal Destino. Ogni vittoria, ogni trionfo è dunque inconseguibile, almeno sulla Terra. La necessità di liberare l'anima dall'istinto non era essa uno degli apici del pensiero del Poeta? Sì; ma il Poeta sa, e vede con la più spaventosa evidenza, che l'uomo deve bensì, per essere totalmente umano, essere interamente e veramente sè stesso, libero dall'istinto; ma non può vivere, nè essere un solo momento felice se all'istinto non assolva e non si conceda, come quello che, oltre che spirito, è anche materia, senso, carne. Terribile contradizione aperta nel cuore di tutti i suoi personaggi: questi lugubri eroi che *aspirano* al senso, e *vogliono* uccidere il senso. Guardano a Dio, all'Ideale, agli astri, e seguono, desiderosi pur di fuggirli, i fantasmi della gioia di cui non possono fare a meno.

Il rimpianto pei beni goduti, per la felicità sensuale assaporata, per la gioia provata è tale che crea in questi sognatori dell'avvenire un'anima così divisa che nessuna meglio rappresenta il nostro moderno dissidio interiore.

Poi, come procediamo più a fondo nella indagine, il quadro s'infosca. Parole buie risuonano sulle labbra di quegli uomini senza pace. Parole che aggelano il sangue e ci fanno dubitare di noi stessi, tanto esse sono fascinatrici, tentatrici e suggestive. Chi siamo? Spettri del Passato che s'insinuano nel

Presente e credono di muovere, per una illusione atroce, verso un avvenire negato. Morti che tentano di tanto in tanto di resuscitare; e ci riescono, ma per maggior loro castigo; chè il Destino lo consente, perchè più amaramente si assapori l'amarezza del rimorire. Un bisogno di ascendere, di affrancare ci assilla, sospingendoci in alto.

Il nostro sogno o la nostra realtà è lassù. Come Irene e Rubek noi moviamo per la via della nostra redenzione. Il sole splende dinanzi ai nostri passi. La libertà dell'altezza ci inebria. Tutt'a un tratto la valanga si stacca, precipita, ci sommerge nella sua corsa vertiginosa. Nessuna redenzione ci è consentita, ogni purificazione ci è dunque preclusa, se questa altezza — il monte — è per Ibsen il simbolo stesso della umana elevazione? No. L'uomo, creatura imperfetta, non è fatto che per respirare la palude. Morto fra i morti, creatura dei bassi fondi, il destino vuole che ivi rimanga; ed ivi, se la imperscrutabile volontà gli è benigna, tocchi veramente la sua pace definitiva, il sepolcro?

Allora, Ibsen si abbandona ancora una volta a una speranza, si appoggia come Gregers a una fede per non cadere, allora chi sa che nei regni dello spirito non sia possibile allo spirito di trionfare e godere della luce che è andato facendo in sè, a traverso il dolore, in questo regno di tenebre terrestri?

* * *

Di questa visione di pensiero è foggiato il dramma ibseniano. Un pessimismo immedicabile sta al fondo di esso, come centro d'un cerchio; e, come atmosfera di procella, l'avviluppa per la sua rapida circolazione nello spazio e nel tempo. L'idea della negazione costituisce quel centro, negazione di tutto, sopra ogni altro delle possibilità umane e dell'uomo. L'uomo, spettro, fantasma, morto — è la vuota ap-

parenza, sottoposta a tutte le angoscie e a tutti gli strazi in questo mondo.

La negazione si ribadisce nella fede nel Destino, un Destino selvaggio, crudele, intelligente, perfido, incrollabile. È lui che muove la macchina dell'universo. Ma in questo labirinto senza uscita qualcosa sorride, e può concedere l'oblio di qualche istante, ingenerando la fede, se non altro nella rassegnazione, l'amore. Araldo dell'amore, la donna è l'essere che addolcirebbe la esistenza, offrirebbe la tazza di nepente, ove le labbra umane sapessero serenamente bere. Invece — destino, volere? — l'uomo disconosce, non comprende, non apprezza — se non tardi — questa divina gioia che Dio gli ha concesso nel suo calvario terreno. I due esseri rimangono soli, divisi, ostili; una forza cieca li separa, rendendoli sempre più estranei l'uno all'altro, l'egoismo. È contro questo mostro che Ibsen grida allora: Uccidi, stermina, combatti. Allora una speranza epica gli si fa nel cuore; la società umana può rinnovellarsi, può ricostituirsi! Il mondo può albergare alcun che di giusto, di bello, di perfetto!

La logica stessa della fantasia sospinge il poeta alle estreme conseguenze, dove risuona la parola: Che cosa? Egli non sa. Esterminare, combattere? Ibsen non risponde direttamente. Svia la domanda e soggiunge: — combattere per combattere il male. E nel cuore la tremenda verità s'accende: a che scopo? perchè? donde attinge la sua forza e la sua giustificazione questo imperativo che coincide con una condanna di patimento e di rinuncia? Una profonda tenebra riecheggia invano della implorazione che non sa risolversi nè anche in singhiozzi.

Perchè questo circolo sempre ricostruentesi, sempre rinnovantesi nella vicenda dell'umanità, questo dramma monotono e schematico trovasse un'adeguata forma d'arte, occorreva che una tal forma fosse schematica precisa e chiusa come il problema stesso che doveva esprimere. Occorreva non comprendere il *divenire* delle coscienze, ma la coscienza stessa

in cui il problema fosse pieno e tutto illuminato e impostato. Non abbisognavano descrizioni di un processo storico dello spirito, ma la rappresentazione sculturale e ferma di questo spirito che ha assunto la sua posizione definitiva di fronte al problema ed è giunto all'ultima equazione. Perchè? La catastrofe sola può dire la risposta a quel perchè che domanda la ragione dell'agire, la quale coincide con la ragione del vivere. E può dirla con la tragica disfatta che sconfina da ogni logica; conclusione eccedente da ogni premessa. — Purtroppo la conseguenza è la medesima, nell'un caso e nel l'altro. La inutilità appare come l'unica realtà vera della vita, l'unica forza ineccepibile del mondo. La negazione assurda s'impone.

Ecco perchè tutti i drammi di Ibsen sono rapidi, netti, logici, razionali. Perchè non consentono lussuose descrizioni psicologiche e procedimenti analitici. Si svolgono con una rapidità impressionante, si concludono tutti con una violenza insuperabile. Non pretendono — in definitiva — che di essere — come il Farinelli giustamente osserva — dei *sommari tragici*; bassorilievi staccati dalla realtà e isolati, come quelli che, nell'avvenimento particolare, rispecchiano la totalità degli avvenimenti del mondo.

V.

LA FAVOLA EMPIRICA

[Teatro borghese].

Il teatro N. 1, del quale fin dal primo capitolo furono rivelati i difetti e i non-sensi dal punto di vista artistico, va sotto il nome tradizionale di *teatro borghese*. Conosciuto, fin da quel 1° capitolo, per ciò che esso genericamente vale, può esser sottoposto a una ulteriore indagine, dalla quale emergeranno non solo delle conclusioni definitive, ma gli evidenti motivi pei quali da esso s'è diramato, in senso affatto contraddittorio, il virgulto del *teatro nuovissimo*, quello che il Tilgher denomina *teatro del pensiero*.

L'indagine di cui parlo, esige un rapido colpo d'occhio storico, che valga anche di orientamento.

***

I PERIODO, o *periodo di preformazione*.

Nell'ultimo trentennio del secolo XVIII il Lessing in Germania assicurava della necessità di rompere ogni rapporto con la tragedia di tipo francese, e di rivolgere l'osservazione ai casi della vita comune, dai quali avrebbe potuto emergere una possibilità nuova drammatica, più intima e più confacente allo spirito dei tempi. Scrisse la *Emilia Galotti* e il *Nathan il Savio*, che rappresentano i due progenitori di tutto il teatro borghese da essi derivato per tutti i rigagnoli del secolo XIX. Il Diderot, per conto suo, in Francia, instaurava col *Figlio naturale* un qualche cosa di simile, battezzato col termine significativo di *comédie larmoyante*. L'Italia, più tardi di qualche anno, ebbe la sua edizione

in ventiquattresimo dell'originale franco-germanico col noiosissimo e pedestrissimo De Gamerra. Ma la Francia la Germania e l'Italia dovevano necessariamente attraversare la bufera romantica. Fu la bufera romantica che spense per qualche tempo le voci dell'autore della *Drammaturgia di Amburgo* e degli altri due fratelli latini. Venne fuori lo shakespearismo, lo schillerismo, il goethismo (a parte i grandissimi Schiller e Goethe), il dramma storico vittorughiano, il dramma del destino, Manzoni, Byron, Shelley, Espronceda... Venne, in altri termini, tutta una esperienza di cui l'Europa aveva bisogno, una sintesi di risultati che fatalmente si attendevano e una enorme disillusione, per cui fu possibile alle voci del preborghesimo e dei *larmoyants* di vagire un'altra volta. Senonchè l'ora era scoccata nella quale il vagito doveva tramutarsi in tuono.

II PERIODO, o *periodo dei primi risultati.* — All'ingrosso si può dire che esso abbracci quel largo lasso di tempo che va da Balzac a Sardou: una buona cinquantina di anni. È rappresentato appunto da Balzac, da Halévy, da Pailleron, da A. Dumas figlio, da E. Augier, dal Sardou. Cito i maggiori, coloro che significano una esperienza nuova e valevole; chè gli altri, non facendosi qui una storia, ma una esposizione critica, per noi non significano nulla.

Tutti costoro, questi cinque o sei arbitri della scena francese, si sostituiscono a V. Hugo e a Dumas padre: sono gli eredi del teatro romantico. Basta questo per comprendere come, i primi specialmente, dovessero, proprio nel momento in cui si accingevano a combattere il genere contro cui insorgevano armati, risentirne i malefici influssi.

Teatro romantico, in Francia, volle significare, esteriorità scenica, disorganicità, effetto grossolano, declamazione, vacuità. Rileggendo V. Hugo drammaturgo (è lui che riassume tutto il movimento, la tecnica, la estetica) possiamo constatare le sue stupefacenti doti di *operista.* Il che significa la sua inettitudine immodificabile, il carattere perentoriamente nega-

tivo. Si capisce che la reazione, come sempre accade, si contaminasse dei medesimi difetti. I quali, perdurando ad apparir pregi, giunsero, con le dovute modificazioni, fino a Sardou, fino a noi, fino al teatro borghese italiano.

Non giova nemmeno di avvertire che se a Francia e a Italia abbiamo ridotto il nostro campo di ricerca, è perchè solo Francia e Italia si misero dopo l'età romantica sulla via del teatro borghese. Inghilterra Germania Spagna Portogallo hanno appena voce in capitolo; chè rappresentano, caso mai, a parte la loro produzione originale, degli echeggi; non imprimendo esse alcuna energia al movimento, e secondandolo appena.

Vuol esser però tenuto conto che, contemporaneamente all'inizio della reazione, c'è Scribe.

Scribe significa faciloneria, vuotaggine, smaccato fantoccismo, inorganica e prestabilita meccanizzazione della scena, assenza di ogni palpito vitale, ma anche *tecnicismo*. Poichè, se Scribe non è nè anche la larva di uno scrittore, di un osservatore, d'un psicologo (repugna proferire questi tre epiteti a proposito di lui) è, purtuttavia, un piccolo gigante della struttura scenica. Quel suo mondo di personaggi quotidiani e di *biscuit* si muove con una perfezione di rapporti, con una precisione di congegni, con una efficacia di atteggiamenti marionettistici, che dà la piena illusione della vita. Scribe fu il pedagogo, il maestro della nuova scuola, l'antiromantico *princeps* per cuore arido e per cervello vuoto. La nuova scuola potè giovarsi di lui, ed il *dramma* e la *commedia* perdere definitivamente quella pesantezza macchinosa che aveva raggiunto nel teatro romantico. Scribe insegnò a interessare in una vicenda, a separarla in atti, a disporla in iscene, a obbiettivarla in dialogo. Prima di lui non c'era stato che Molière (s'intende in merito a ciò che diciamo); dopo di lui venne il teatro moderno.

Il teatro moderno scalzò il coturno logoro e pesante proprio in virtù di lui.

E, allora, ecco come, assai brevemente, codesto teatro, nel periodo Balzac-Sardou, procedè verso la nostra direzione:

1. *Balzac.* — Cercò di portare sulla scena il vasto complesso del reale mondo dei suoi romanzi, ma non vi riuscì. *Vautrin, Les ressources de Quinola, Pamèla, Giraud, La Marâtre,* sono opere affatto negative. Balzac, come drammaturgo, non vale la più pallida e sbiadita ombra del romanziere. Il decennio che corre dal *Vautrin* (1840) a *La Marâtre* (1850) conta, riguardo a lui, per ben altro che per codesti poveri abbozzi. Di Balzac scrittore di teatro, non occorre proprio aggiungere parola.

2. *Dumas figlio.* — A differenza di Balzac, che s'era studiato di portare sul palcoscenico la vita *quale realisticamente è*, l'autore della *Dame aux Camélias* ripulisce codesta realtà; la pettina e l'alliscia, la smussa, la deforma, la riplasma: *ma per renderla adatta a sostenere una tesi morale.* Due difetti dunque, lo storicismo balzachiano, e la mascheratura di codesto storicismo; visione realistica con l'aggravante del rimpasto ad *usum delphini.* Il moralismo scenico, che da Voltaire sembrava essere stato definitivamente sepolto, risorge in codesto sacerdote del buono e del vero, che presume del bello fare il velo trasparente di così fatte astrazioni. Famiglia, società, rapporti fra i sessi, convenzioni sociali, questi i problemi etici ed economici che egli trasporta nel teatro e risolve volta a volta con una commedia e con un dramma; il tutto illuminando di una luce democratica e cristiana che oggi ci urta in grado superlativo, sopratutto perchè del democraticismo e del cristianesimo quella luce non è che un riflesso passato a traverso un sistema di schermi opachi. Siamo alla superficie anche di una dottrina. Il profondo non è attinto mai. Attingere le profondità è miracolo negato ad A. Dumas figlio. Sicchè, da *La signora dalle camelie* (1852) a *Francillon* (1887) non s'esce, per una ventina di commedie, dal ferreo cerchio delle delimitazioni etico-economiche. La pressura del teatro romantico,

d'altronde sta sopra il drammaturgo: declamazione, meccanicità, falsificazione della natura, pietismo. Dumas figlio è un gazzettiere che parla dal palcoscenico. Dice quel che gli altri sanno. Non ha una parola sua, una visione del mondo sua. È la eco rinforzata del suo tempo. L'elogio di Bourget per noi suona un totale atto di accusa. Egli « ha dominato la folla perchè pronunciava precisamente le parole di cui quella folla aveva bisogno. Diceva sull'amore, sul danaro, sull'adulterio, sui rapporti dei figli e dei genitori, frasi che necessariamente una bocca umana doveva gettare nell'aria dell'epoca. E la folla è accorsa verso quest'uomo, perchè le parlava di lei e delle sue miserie segrete o pubbliche ». Cessate o mutate quelle miserie, oltrepassata l'epoca, Dumas figlio è rimasto voce incomprensibile, antenato remoto quanto un preistorico, figura da museo.

Ciò non toglie che egli abbia fatto compiere un gran passo al teatro borghese; vi nobilitò, in qualche modo, la ingegnosità tecnica di Scribe. Il teatro borghese si spigrisce, è già in condizioni di muovere qualche giro di danza, perduta la memoria del coturno vittorughiano e di tutti i cartoni del teatro romantico.

3. *Augier*. — Va un passo avanti. Discute anche lui, come Dumas, di problemi etici e sociali, con le stesse *tirate*, lo stesso rispetto ai giudizi degli spettatori, con l'idea fissa ed aggravante del *lieto fine*. Ma, dirozza la tecnica, sveltisce, smagrisce, respinge quanto meglio può la rettorica e il sentimentale, ha più coraggio. La tesi spesso gli guizza via di mano. Egli, innamorato del soggetto, del personaggio, della scena, non se ne accorge e si lascia trascinare da quel felice vento d'ispirazione che costituisce il suo estro più vero. Allora rappresenta in pochi tratti, diventa icastico, persuasivo, eloquente. *Le mariage d'Olympe, Le fils de Giboyer, Madame Carvelet, Les Fourchambault* sono commedie tutt'altro che disprezzabili; vecchie sì, ma con un presentimento dell'arte e della sensibilità di Becque; non esplorano abissi, ma

non restano nè anche alla superficie. Augier è uno scrittore di talento che, quantunque oggi decrepito, non lo si rilegge senza interesse. Fu inghiottito dalla marea del mal costume teatrale del tempo. Questa è la sua giustificazione, ma anche la sua accusa.

4. *Sardou.* — Lo si disprezza ai dì nostri da molti e molti contemporanei drammaturgi, non che da felici commediografi avveniristici. Noi manteniamo un migliore equilibrio. Sardou, vale più di Dumas figlio, e non è inferiore a Augier. Non si è mai sognato di compiere nessuna esplorazione nei domini dello spirito, nè di rivelare alcun che di occulto e di ermetico. Ha scritto una venticinquina di lavori teatrali, dove il congegno è magnifico, se lo si giudichi alla stregua del tecnicismo tradizionale. Prima e dopo di lui, su quel terreno, non s'incontrano competitori che tengano il campo. *Dopo di lui*, anzi, significa *di derivazione da lui.* È vano negarcelo e sciocco nascondercelo. In quanto alla sua materia essa è alcun che comparabile agli ignavi dell'antinferno che *visser senza infamia e senza lode.* Questo basti a chiarire, nè c'è bisogno di perdersi in ulteriori ragionamenti.

5. *Helevy* e *Pailleron.* — Mediocrissimi, vengono ricordati per quella sorta di bastardo lirismo, d'altronde sincerissimo, onde rugiadarono le loro commedie. E vedremo tra poco come la rugiada divenisse, in termine di pochi decenni, acquazzone.

*
* *

III PERIODO, o *del naturalismo.* — Nel 1882, come è noto, furono rappresentati la prima volta i *Corvi* di Becque. Siamo al capolavoro. Io non sono così pietrificato nelle mie idee da lasciarmi andare ai *se* e ai *ma*, alle limitazioni ipocrite che circoscrivono o diminuiscono una realtà, quando questa sembra non accordarsi alle mie dottrine. I *Corvi* sono un'opera piena e riuscita, e soltanto *sembrano* dimostrare il rovescio

di ciò che finora sono andato affermando, cioè che il teatro borghese è una negazione dell'arte quando non una mistificazione. I *Corvi* rappresentano una realtà contingente ma nuda e perfetta, senza costipazioni o superfetazioni. La letteratura, intesa nel senso di trivialità rettorica, ne esula affatto. La sentimentalità, il declamato, il tremulo, il superficiale, non vi trovano posto. Siamo sì all'esteriore; ma ineccepibilmente esaurito. Il *genere* non si riconosce più. Che Becque riveli, no. Ma che Becque ciarli nè anche. Becque rappresenta ciò che due chiari occhi vedono, con prodigiosa intensità, con tagliente rilievo, due occhi che posseggono anche una capacità selettiva di prim'ordine. Concludo che i *Corvi* sono effettivamente un capolavoro, *sui generis*, si intende. Ecco perchè da essi comincia il teatro borghese moderno. *Non contemporaneo*, perchè questa è tutt'altra cosa, e procede da tutte altre origini.

IV PERIODO, *moderno*. — Da Becque ai nostri giorni. Esso, per le vicende che comprende, è divisibile in tendenze se non addirittura in periodi minori.

a) 1882-1890. — Naturalisti, imitatori di Becque, ripetitori di luoghi comuni; nomi nulli o personalità in formazione. La trovata, la tecnica, l'arte del maestro diventano a poco alla volta, e per soverchio uso, dei *clichés*.

b) 1899-1900. — Due tendenze: commedia psicologica con Porto-Riche, Lemaître, Donnay, Lavedan; e commedia di costumi e di caratteri, con Capus, Wolff, Lavedan. Capolavori, nessuno. Porto-Riche ricama, Lemaître affresca, Donnay cesella, Lavedan fonde, Capus e Wolff lavorano d'arabesco. Il teatro borghese si fa più scaltro, echeggia problemi diffusi per l'atmosfera della nuova cultura, rivela una sensibilità assai più acuta; ma resta sempre alla superficie che, non solo non sa, ma non osa penetrare.

Il caso comune, l'avvenimento consuetudinario, la vicenda di tutti i giorni, trovano buoni architetti ed eccellenti geometri che li ricostruiscono e li proporzionano secondo una

legge prospettica e architettonica ineccepibile, ma arbitraria, quella del palcoscenico, quale fu dalla tradizione sanzionata. Il brivido della umanità che corre nelle vene veramente vive qui si normalizza e si spegne, in nome della buona educazione, del rispetto, del decoro, dei princìpi, e dei detti memorabili. Il grido e il mormorio, l'ambascia e il singhiozzo non sono tollerati, contraddicono al gusto. Si declama molto, quantunque in sordina. Bei squarci di perorazione e bei crescendo. Sospensione con tutti i suoi effetti. Colpi di scena attesi, improvvisi o necessari, sempre al momento opportuno. Per dirla in una parola sola, non più la iniquità dumasiana del pistolotto morale, ma molta accademia; e non più la esplosione talora incomposta e violenta di sentimenti energici e possenti, in ossequio al pregiudizio della misura, della squisitezza *stilée*, della leggerezza snobistica, cinica e parigina. L'uomo appare in queste commedie come uno di quei figurini perfetti che simulano tutte le apparenze della vita e che fanno bella mostra negli *atelier* dei grandi sarti della capitale francese; qualche volta una intensificazione di battiti profondi li esalta fin nella zona più viva e palpitante dell'uomo in *frak*, corazzato di una settemplice maschera nei salotti dove si sviluppa la *petillante* conversazione e il *flirt* scettico e sorridente. Il vecchio uomo romantico sfonda talora quella maschera, per intonare, nei momenti più culminanti, qualche rotondo *do* di petto.

Naturalmente tutto ciò (e ciò è anche rappresentato da una tal quale intenzione artistico-etica di produrre sulla scena quadri della vita sociale, garbugli generati dal codice, dalle istituzioni, dalle tradizioni, antitesi provocate e sostenute dall'esasperarsi delle esigenze economiche) inevitabilmente doveva alla fine sboccare in un più largo e abbondante corso d'idee, che è significato appunto dal così detto *teatro d'idee* primamente apparso circa il 1900.

c) 1900. — Hervieu, De Curel, Bourget, Loyseu, Brieux, Mirbeau. Sono queste le sei colonne del teatro d'idee. Il

quale, se è necessario ribadirlo, rappresenta lo sviluppo naturale e il progressivo ingrossarsi dell'elemento etico-scientifico o etico-filosofico o etico-sociale, che embrionalmente appare nel teatro di Capus, di Wolff e di Lavedan. Hervieu, de Curel, Bourget, Loyseu sembra non s'arrestino di fronte a difficoltà di sorta; ventilano programmi, realizzano, in teatro, una discussione assidua su tutto ciò che inerisce al problema morale, offrono lo spettacolo di un dramma che, pur intendendo di restar coi piedi totalmente poggiati sul terreno della realtà quotidiana, sembra voglia sollevarsi nella cerchia di un più ampio orizzonte che non sia quello fino a loro comunemente raggiunto. Ma il guaio è che ciò appunto *sembra*. L'opera di codesti drammaturgi è fondata tutta su due equivoci, che il teatro sia palestra di divulgazione, e che la divulgazione debba o possa limitarsi a questioni lapalissiane, o intuitive, o tali di fronte alle quali la macchina di una commedia è addiritura sproporzionata. Talune questioncelle psicologiche, o sociali, o morali, che si risolvono come quattro e quattro fanno otto, vengono divise, rigirate e osservate per ogni spigolo, pedantescamente, attraverso i tre o i cinque tradizionali atti che impostano, complicano e fanno da ultimo, con bella soddisfazione dell'uditorio, precipitare la catastrofe — dimostrazione del teorema o conclusione del dibattito posto. Il più delle volte poi si tratta di un dibattito circa problemi così circoscritti che fuori di Francia non hanno il più lontano interesse, per esempio tutti gli interminabili casi di divorzio in cui Brieux eccelle.

d) 1900-1923. — Giungiamo ad oggi.

E ci giungiamo, a traverso una reazione che cominciò tra il 1900 e il 1903-1904; impersonata dal risorgere di Coppée, di Richepin, di Mendés e dall'imporsi di Rostand. È un pulpito e una cattèdra che non andò a genio nè a scrittori diffidenti nè al gran pubblico. La tranquilla digestione veniva ad esser turbata da quell'imperativo pregiudiziale che sta a base del così detto teatro d'idee, pensa e rifletti. La

concezione secondo cui il teatro è un luogo di divertimento, di tregua, di vellicamento o del senso o del sentimento, l'onesto ritrovo dove si può anche versare una lacrima, purchè raddolcita dalla consapevolezza che tutto ciò che si vede e per cui ci si commuove è una garbata finzione; l'oscuro bisogno di trasparire un pochino della compressa sentimentalità che circola nel sangue di ognuno e che non si ha tempo di risolvere nella *routine* affannosa della vita reale, promossero e favorirono la *reazione poetica*, il teatro di poesia (ahimè, e che poesia!), che titillava al singhiozzo o gonfiava i cuori troppo isteriliti dalla numerazione dei bilanci, del commercio e della Borsa. Rostand divenne una sorta di Racine, contemperato di Shakespeare ammansito, della buona società, in scarpe lucide. E di lui fu piena la tromba della fama.

In secondo tempo, a codesto teatro poetico in versi, successe un teatro poetico in prosa. Parlavo dianzi della rugiada che costella le commedie di Halevy, notando il suo progressivo trasformarsi in pioggia. Il teatro poetico è appunto quello che raccoglie la così detta *sensibilità* di Halevy. L'hanno raccolta Coppée e Rostand; continuano a raccoglierla, ora, Bataille e Coolus. Non rinnego Bataille. È un poeta talora sincero, talora fine e commosso. Proprio quella *Phalène,* che dà molto ai nervi di chi con molta voracità se n'è saziato, è un pasticcio che finisce col piacermi. E la *Marcia nuziale* non è poi quell'errore che a fabbri adolescenti di orribilissime commedie è solita apparire. C'è un secondo atto che è arte e poesia ad un tempo. *La Donna nuda* ha un terzo atto tutt'altro che spregevole. E *L'Enfant de l'amour* è, nella sua atmosfera di falsità e di convenzionale, una molto piacevole inezia, sopratutto per le due belle e vive figure della cortigiana e del figliuolo. *Poliche* è poi un piccolo capolavoro.

Bataille ha dato, pur nelle forme convenzionali, e a traverso schemi falsi vecchi, una galleria di quadri dell'amore, veduta alla superficie, senza mai sondaggi profondi, che possono anche significare una bella collezione di fotografie ritoc-

cate e a colori da adornarci un salottino di campagna. Colui che rinnego è Coolus, vale a dire il cretinismo organizzato e cosciente. Ma di certi miei giudizi chiedo venia al lettore; cui invece è bene sottoporre senz'altro la risoluzione, a cui la reazione al *teatro di idee*, doveva addivenire in un terzo e definitivo tempo: Bernstein e Kistemaekers, la commedia cioè di situazione d'intrico, dell'imprevisto e del dibattito.

Nessuno forse più che Bernstein è un cieco di cuore. Nessuno ignora più di lui il dramma della coscienza e dell'anima, quello che tuttavia egli, nella forma più paradigmatica e vuota, costruisce da una ventina d'anni in qua. Drammoni, contrasti violenti, conflitti giganteschi. *La Rafale, Samson, Israël, Bercail, La Voleur, La griffe, L'Assaut, L'Elévation*... Non merita di parlarne a chiarimento perchè tutto ciò è noto anche ai sassi, grazie alla predilezione dei nostri attori e delle nostre attrici. Ma se Bernstein (e il suo germano Kistemaekers postula la stessa osservazione) non dice niente e rimane sempre sulle generali, presentando alla ribalta ombre chinesi che simulano la solidità del macigno, ha nonostante il merito di non annoiare. Figlio un po' immiserito di Ponson, sa afferrare l'attenzione e l'interesse. Si fa ascoltare dalla prima all'ultima battuta, e tiene, con rettorico accorgimento, sospesi i cuori. Bernstein, assai meno fecondo e ingegnoso di Ponson, è, nello squallore inequiparabile del teatro borghese contemporaneo, una pietra miliare e nel tempo stesso un'oasi. Chi ha da trascorrere tre ore senza l'intenzione di addormentarsi, desideroso di palpitare nell'urto di qualche violenta emozione, sa che in Bernstein trova ciò che fa al suo scopo.

*
* *

L'inquinamento determinato da codesta generica forma di teatro, che si dice borghese perchè dalla vecchia, superata borghesia antico regime mescola solletica e poeticizza i gusti gli ideali le idee, l'inquinamento, dico, determinato per irra-

diazione dalla Francia si rende chiaro quando si osservi la condizione del teatro spagnuolo, inglese, tedesco e italiano dal 1880 a oggi.

Non occorre insistere sulla Spagna, anche perchè ivi il teatro borghese immiserì nei più bassi strati della letteratura, i quali hanno appena un interesse locale. Il teatro spagnuolo vero — non quello degli Adrian Gual o dei Cesar Falcon — ma quello di Arniches, di Pablo Parellada, di Pedro Muñoz Seca, di Fernandez del Villar, vale a dire un teatro ancor medio, non ancora scevro della pochezza di pensiero, della meschinità borghese, è già qualcosa di diverso dalla commedia quale s'è constatata in Francia; ha uno scopo, una tendenza, una intenzionalità meno angusta. Senonchè chi parli di teatro spagnuolo contemporaneo non può non pensare ai grandi nomi di Benavente, di Unamuno, di Ramon Gomez de la Serna e anche dei fratelli Quintero, cioè dei maestri. Non tutti ugualmente perspicaci, non tutti profondi, non tutti della medesima capacità penetrante, ma tutti intesi però a scavare dalle radici, a superare il diaframma delle epidermidi e delle apparenze; anche i Quintero, gli apparentemente fatui Quintero, che nella elementarità della loro visione esauriscono ogni superficie del reale e però trascendono il fotografismo o il convenzionale. Benavente concepisce la vita in funzione del Caso e l'uomo del Burattinaio invisibile, marionetta or tragica or comica, e non mai realistica nel senso abusivo e stracco della parola. Unamuno travolge la logica, rinnega la coerenza, dà di frego al tradizionale linguaggio con le sue annodature e subordinazioni, per farlo esalazione di stati d'animo fulminei e succedentisi con incolmabili soluzioni di continuità; costruisce cioè un dramma senza principio nè fine apparente, costituito di atomi drammatici sparpagliantisi in tutte le direzioni, come si sparpaglia in tutte le direzioni la totalità della vita ad ogni momento. Salvator Albert approfondisce la tragedia sotterranea che, in certe ore, inevitabilmente si scatena nel buio

delle coscienze. Ramon Gomez de la Serna aggiunge a codesta esplorazione la ironia, creando un dramma che, sebbene non nuovo nella sua forma generica, è nuovo nella valutazione della vita che di esso costituisce il nucleo germinale.

Sorpasso dunque, senza troppi discorsi, la Spagna e la Catalogna; nè mi indugio sul Pinero, il Parker e il Rims. Il teatro borghese in Inghilterra ha codesti tre maggiori rappresentanti. Ne conosciamo persino le riduzioni cinematografiche. Ma il teatro inglese non è tutto in loro, nè è tutto borghese. Niente affatto ricco, esso ha, non fosse altri, Bernardo Shaw a suo maggiore campione.

In quanto al teatro borghese tedesco, dal 1890 alla guerra, ha contato rappresentanti di discutibile valore che ricordo di sfuggita:

Gustavo von Noser, Oscar Blumenthal, Carlo Jaenicke, Federico Zell, Adalberto von Hanstein, Roberto Misch, Federico Roeber, Paolo Lorenz, Ludovico Fulda, Ernesto Blumenreich...

Sono i più in vista, i più rappresentativi, ma anche, non ostante i francesi, i più fastidiosi almanaccatori di sciocchezze sceneggiate. Se la Germania non avesse, con la nuovissima generazione, creato un teatro totalmente nuovo — il teatro d'avanguardia degli espressionisti e dei simbolisti — si troverebbe oggi ad esser l'ultima, nel campo che andiamo studiando. Paolo Heyse e Gerardo Hauptmann, che in direzioni diverse hanno dato un teatro di profonda realtà e di poesia, non entrano, naturalmente, come non ci entrano gli espressionisti, nei quadri del teatro borghese.

*
* *

Parlo qui, a parte, dell'Italia.

Il teatro borghese italiano è un riflesso di quello di Francia. Sono verità pacifiche. L'Italia storica, se si tolgono Machiavelli, la Commedia delle maschere, il melodramma e Goldoni,

non ha mai avuto un teatro originale. Colpa della infatuazione umanistica e della tradizione rettorica.

Tanto è vero che dove il retore cessa di esistere (Machiavelli e Goldoni), o dove di latino di sali attici e di Plauto non c'è preoccupazione (Maschere), il teatro vien fuori.

Comunque, per limitarci ai nostri tempi, a cui si giunse a traverso il dramma storico (Manzoni, Pellico, Niccolini), la tragedia di Pietro Cossa, e la commedia di costume, vernacola o a tesi di Paolo Ferrari; non appena si cominciò a far modernamente, e con un certo senso dell'unisono con l'Europa, ci si rivolse senz'altro alla Francia. Non proprio dal teatro, ma certo dal naturalismo zoliano, derivano le scene di Capuana e di Verga. Alla tecnica e alla sostanza di Augier, d'Ancey, di Sardou, e persino di Becque, si riallacciano Giacosa, Praga e Rovetta. Carlo Bertolazzi, Silvio Zambaldi e Renato Simoni non sono immuni dal letterario morbo gallico. Baffico e Bernardini, Giannino A. Traversi, Sabatino Lopez e A. Testoni ne sono anch'essi affetti. Qui non si vuol dire che ognuno sia un imitatore, un seguace; la qual cosa rappresenterebbe un inqualificabile sproposito. Si vuol sostenere che il teatro borghese italiano avrebbe preso una direzione e una piega probabilmente assai diversa, ove non si fosse trovato nell'orbita d'influsso di quello francese. Non imitarono Butti e Oriani; e non imita R. Bracco. Purtuttavia non sono oscuri gli apporti che nella loro opera di drammaturgi recò lo studio e la conoscenza del dramma d'oltr'alpe.

Che se poi si discende in una zona inferiore — al teatro di F. M. Martini, di G. Zorzi, di G. Adami — l'evidenza si fa meridiana; e l'eco di Bataille si rende assordante. Echeggia Bernstein nello stesso Dario Niccodemi.

Vero è che, in questi ultimi anni, un gruppo animoso di giovani tentò nuove vie con proposito di grande serietà e di rinnovamento. Rinnovarono bensì poco, ma i loro nomi segnano sempre un lodevole desiderio, e improrogabile. S. Gotta, E. Ludovici, R. Calzini, G. Rocca, E. Serretta,

A. Varaldo, C. Veneziani, costituiscono un gruppo eterogeneo, vario, senza tipiche caratteristiche: gruppo che chiamerò qui, tanto per individuarlo, degli *eclettici*; ed *eclettici* perchè ciascuno di essi risente un po' di tutte le correnti del teatro contemporaneo, dall'omai vecchio dramma veristico, e dalla commedia di società, al dramma di idee, al dramma di situazione, alla commedia sentimentale. Nessuno di essi ha dato, nel teatro, un'opera che possa dirsi veramente durevole.

E qui cadrebbe in acconcio di parlare, sia pur sommariamente, del *teatro del grottesco*. Senonchè, essendo il *teatro del grottesco* una manifestazione che trova il suo posto in una più ampia cornice, è quest'ultima che occorre in poche linee disegnare.

***

Si allude, come è chiaro, al teatro meritamente detto contemporaneo.

Il quale, facendo mie le conclusioni di A. Tilgher, risulterebbe dalla presenza dei seguenti caratteri:

1. - Problema drammatico rappresentato dallo sforzo di discriminare la realtà dal sogno, e quella dalla illusione; e di definire le due circoscrizioni psicologiche del sogno o sogno-illusione e della realtà. (Il *sogno* appare di fatti *realtà,* e la *realtà* a sua volta un poliedro d'infiniti piani, tutti diversi e tutti veri, sebbene contradittorî, a seconda del punto di vista dell'osservatore).

2. - Conseguenziale al primo, scomparsa del carattere. In quanto « tipi e caratteri sono concepibili soltanto finchè si crede a qualcosa di fisso di rigido di permanente che esiste fuori e indipendentemente da noi ». Ma « una volta buttata giù la realtà dalla base incrollabile dove l'aveva posta il senso comune e precipitata nel fiume del divenire universale, una volta fatto tutto ciò che sembra permanente rigido fisso una costruzione precaria e provvisoria, non v'è più posto sulle scene per tipi o caratteri come s'intendevano un tempo »;

in quanto « l'individuo cessa di essere un ente da i confini rigidi e ben definiti: esso appare un polipaio di personalità varie e contrastanti che si sovrappongono, si fondano, si respingono, si armonizzano fra loro ».

3. – Conflitto essenzialmente di pensiero. Materia del dramma contemporaneo non è più l'urto e il divenire di passioni affetti sentimenti; ma il farsi, il trasformarsi, il mostruosizzarsi del pensiero. La filosofia che concepisce l'*io* non come una fissità su cui passano i lucidi fantasmi del mondo esterno, ma come un'attività, dello stesso mondo esterno e del mondo interiore creatrice e plasmatrice, sta alla base di questo nuovo teatro che pertanto si oppone all'altro, a quello del sentimento e della volontà, come termine squisitamente antitetico.

4. – Abolizione, conseguenziale al fatto precedente, degli schemi fissi, dei processi essenzialmente logici di sviluppo. Non più l'impostazione della premessa drammatica, il concretarsi e complicarsi della situazione in un acme, lo strapiombo geometrico nella catastrofe; ma l'incoerente, la forma sempre nuova e diversa, come nuova e diversa è di volta in volta la posizione del pensiero e quindi l'apparenza della realtà; l'illogico, l'imprevisto, e ciò che si chiama *impropriamente* assurdo: essendo l'assurdo come fatto in sè una assurdità irrealizzabile, un alcun che che non può mai nascere alla vita.

5. – Tecnica scenica e mezzi espressivi, rappresentativi, e suggestivi sempre adatti a così fatto contenuto; i quali non appaiono, nè lo potrebbero mai, nella scena di realtà empirica del teatro borghese (cioè, marionettizzazione, ombre, fantasmi, fantocci, sdoppiamenti, stilizzazioni, gigantismo, grotteschi).

***

Due questioni si presentano ora.

1) Perchè sia nata e si sia imposta questa nuova forma di teatro.

Implicitamente è stato risposto al quesito poche righe più sopra, dove s'è detto che il recentissimo teatro ha fatto suo un principio della filosofia contemporanea, ontologico e gnoseologico.

2) Quando e dove primamente sia, codesta nuova forma apparsa consapevole di sè e della sua efficienza.

Si risponde, in Russia. Il primo, difatti, a costruire la creatura nuova, vale a dire: 1) a impostare il nuovo problema; 2) ad abolire il *carattere*; 3) a sondare nel dramma, l'urto delle personalità diverse nell'apparente unità dí un individuo; 4) a introdurre nell'arte una visione del mondo attualistica, idealistica; 5) a trasformare la tecnica *ab imis* — è Leonida Andreieff.

Contemporaneamente lavorava e meditava in Italia Luigi Pirandello. Quando Pirandello, dal racconto e dal romanzo, passò al teatro, non fece che indurvi quella concezione del mondo e dell'individuo, quella tecnica sbalorditoria e necessaria, quel problema del pensiero che da una ventina d'anni andava agitando e applicando nelle sue numerossime novelle. Indipendente dell'Andreieff, Pirandello si trovò sul medesimo terreno, con gli occhi volti verso una prospettiva del mondo e con la medesima filosofia pessimistica nella sua più generale espressione.

Luigi Chiarelli, nel 1916, scrisse *La maschera e il volto.* In una zona molto più bassa si ebbe una terza, ma accidentale coincidenza. Avendo il Chiarelli intitolata la sua commedia « *grottesca* » si parlò da qualcheduno, che colse la parola a volo, di un *teatro grottesco.* L'esempio e la fortuna della commedia chiarelliana suscitarono feconde emulazioni: Cavacchioli, Antonelli e persino F. M. Martini si misero per la medesima via.

Con grande indipendenza ci si mise anche Rosso di San Secondo. Nessuno, tranne quest'ultimo, ha scritto mai alcun che di veramente originale. La commedia di Chiarelli racchiudeva una significazione, più che preordinata e prevista,

casuale, e generatasi a guisa di conclusione. Voglio dire che ne *La maschera e il volto* il significato filosofico si sovrappose a lavoro finito. La vita è così fatta che in ogni individuo assai di frequente si combattono e si contradicono la personalità profonda (istintiva) e la personalità sociale, di superficie (maschera). La felicità vera è raggiungibile solo quando si attinge quella zona seconda di verità, per respirare e guardar nella quale è necessario il nudo volto, liberato della maschera.

Di codesto principio fecero il punto di partenza i vari *grotteschi* che seguirono, quelli del Cavacchioli, dell'Antonelli, di F. M. Martini. Nessuno, ho detto, raggiunse mai non dirò la perfetta euritmia della vera opera d'arte, ma sinanche un grado ulteriore di esplorazione, di là da quello a cui il caso aveva condotto Chiarelli. Le fiabe antonelliane come quelle del Cavacchioli restano allo stato rozzo di argomento, senza *al di là*, senza contenuto, senza quella liricità che scaturisce da una viva persuasione. Antonelli si dibatte nel paradosso e precipita nel luogo comune; Cavacchioli nelle spirali di un suo romanticismo che, apparentemente vinto, rialza il suo corpo inesorabile e a percosse abbatte i fantasmi nemici, che il pensiero critico del poeta evoca e crea. Quando poi ci facciamo a misurare la portata delle conclusioni filosofiche, a cui tutta questa produzione cugina sembra attingere, constatiamo la suprema povertà di essa; che, in definitiva coincide con le venerabili verità sanzionate dal millenario senso comune di tutta la razza umana. Rosso invece ha una sua esperienza personale da dire, una indagine propria da incarnare nella favola scenica. Ha una filosofia del mondo, dell'uomo e della attività. Sa che il mondo è una bieca o paradisiaca illusione, a seconda dei punti di vista, a seconda della predisposizione del nostro sguardo. Sa che l'uomo è fantoccio e ridicola marionetta emergente dal tumultuoso gorgo dell'essere; che l'azione è una inutile fatica, vanità disperante, non esistendo scopi e finalità. La realtà gli si è sciolta nel-

l'apparenza di questa sostanziale anarchia cosmica, alla quale il pensiero maturo si rifiuta di voler mettere un ordine, vale a dire di illudersi di possedere su di essa una qualsiasi possibilità di dominio. E allora, l'uomo, il mondo, l'azione, si riflettono nella sua opera così come gli appaiono: torbido sogno, ridicolo e formidabile tumulto di nomadi creature senza meta nè tregua. Una sensibilità veramente poetica gli fa cogliere i tratti più efficaci di questa sua visione critica e dolorosa; cosicchè il dramma che egli compone è nel tempo stesso denso di pensiero e vibrante di lirica.

Nella presente *débacle* del teatro grottesco, Rosso di San Secondo resta solo, diritto e fermo, affisato al suo divenire e promessa dell'avvenire.

*
* *

Ma, prima di continuare, voglio aprire una breve parentesi. Ed è che, non ostante sia invalsa omai la denominazione di *teatro grottesco* per designare il teatro di Pirandello, Chiarelli, Antonelli, ecc. — in codesto teatro poco o nulla v'ha di grottesco. E quel poco che c'è rappresenta precisamente quella caratteristica che per la comune opinione non s'identifica in niun modo col grottesco.

Grottesco, come io tentai dimostrare in un volume che vedrà presto la luce, significa: 1) violazione delle apparenti leggi naturali (forma e moto); 2) esplorazione ed espressione dell'*ultra-forma* o in genere, trattandosi anche di moto, *dell'ulteriore*; 3) *deformazione* (forma o moto apparentemente innaturale: *de* = *a*, *ab*) della realtà sensibile, a fine di esprimere la sostanza di essa, in altri termini espressione della realtà vera che soggiace alla sensibile. Se questi tre punti sono veri, è vero anche che l'unico il quale possa di diritto dirsi *grottesco*, è il teatro di Pirandello. Chè, se qua e là, Chiarelli e gli altri deformano la realtà sensibile, questo nella loro opera non avviene, perchè quello sia l'unico

mezzo di rivelare una verità o una realtà scoperta sotto il velo, quanto per trasformare senza un perchè intimo, ma sotto la spinta di un perchè interessato e contingente, le forme tradizionali. In povere parole, ciò significa *per libidine di novità*. La qual cosa non ha alcun punto di riferimento con l'arte della quale ci occupiamo.

Pirandello, al contrario, proprio perchè la realtà gli si mostra nella sua forma ultrasensibile, nel suo piano ulteriore, intellettuale, metafisico e lirico, e che questa seconda realtà geometrizza nella sua opera e ricostruisce nel suo teatro, può di diritto dirsi grottesco; il che significa poeta vero, scrittore serio, spirito meditativo e dotato di una indiscutibile seconda vista.

La quale non postuleremo mai nè per la *Maschera e il volto*, nè per l'*Uccello di Paradiso*, nè per l'*Isola delle scimmie*.

*
* *

È soltanto del 1920 la *Corona di cartone*, del 1921 il *Pescatore di ombre*, e del 1923 il *Matrimonio di Amleto* di Jean Sarment. Jean Sarment s'è messo con adeguato ingegno sulla via già segnata da Andreieff e da Pirandello. Più simile a quest'ultimo, non rivela certo un nuovo mondo con le prime delle due commedie citate. Con la terza, più consapevole del suo fine, più cosciente dei suoi mezzi, scritta con una piena intenzionalità, la migliore certo e la più profonda, tocca senz'altro il suo maestro italiano al quale, se essa non portasse il nome dell'autore, la commedia potrebbe attribuirsi. Ciò toglie a noi molti entusiasmi sorti attorno al giovane drammaturgo francese; il quale non solo è stato preceduto da Pirandello, ma, collateralmente, da John Millington Synge e da Fernando Krommelinck, l'uno irlandese, l'altro belga; e Fernando Krommelink ha senza dubbio illuminato molte vie e aperto molti sentieri, assai meglio che

con *Les amants puerils*, con le *Cocu magnifique*, la cui sostanza poggia appunto nel dissidio e nella inconciliabilità di due personalità affatto estranee e fra loro irreducibili nella persona medesima. Inutile dire che su questa linea lavora oggi uno dei maggiori drammaturgi viennesi, F. Molnar.

Ma ciò, ci si perdoni il ritornello, era stato già fatto, detto e ripetuto da Luigi Pirandello.

*
* *

Chi ricapitoli ora tutto ciò che ho detto in merito del teatro borghese, può riflettere e segnare come punto di arrivo i seguenti fatti che, per chiarezza, enumero.

1) Il teatro borghese sorse come reazione al teatro romantico, in un momento in cui s'era spenta o pacificata la passione eroica.

2) Riferendosi a quel canone, che tutta l'arte mediocre o pseudo arte di questo mondo ha sempre fatto suo, esso si propose di rappresentare *la realtà vera*; non riflettendo, o ignorando, che la *realtà vera* è proprio ciò che non appare, ma che si ricerca; che giace a fondo delle cose e non della superficie.

3) Mantenne tuttavia gli irrealissimi procedimenti tecnici che una stracca tradizione non sottoposta a critica aveva sanzionati, e costruì la sua scena *reale* in funzione e in rapporto a quella irrealtà o almeno arbitrarietà che è il palcoscenico. Si parlò, e proferì esso per primo, l'acuto truismo di *leggi del palcoscenico*.

4) Divenne l'araldo del luogo comune e della morale più vecchia, cercando di soddisfare per un verso al gusto delle ignobili platee; e per l'altro di appoggiarsi ad alcun che somigliasse ad un'idea; questa trasse dal bagaglio dei luoghi comuni relativi alla vita morale, sociale, individuale e magari professionale (Esempio tipico *L'Avvocato* di Brieux).

5) Si logorò, attraverso lotte, contradizioni, resipiscenze,

rinnegamenti, fino a che, non trovando più un solo punto di appoggio, lo ricercò nell'intrico e nel colpo di scena (Bernstein, Kistmaekers), il che vuol dire tornò in pieno Scribe e Labiche.

6) Fu per ciò che, a un certo momento, risultando esso la negazione d'ogni arte e d'ogni pensiero, dal suo stesso seno uscì, in opposizione e contradizione, il *Teatro d'eccezione* (teatro di pensiero).

7) Pertanto noi, oggi, che nel teatro del pensiero troviamo la espressione spirituale del nostro presente, siamo in condizione di dichiarare definitivamente morto il teatro borghese, avendolo da almeno dieci anni superato (da quando Pirandello ha cominciato a scrivere per le scene e in Italià s'è divulgato Andreieff).

TEATRO DIALETTALE ITALIANO.

Tutto il teatro borghese italiano risente dei caratteri peculiarmente provinciali di ciascuna regione che l'ha prodotto.

Parlare di un teatro borghese italiano è un errore, chè non esiste. Esiste un teatro, caso mai, lombardo, centrale, meridionale, in questo si può riassumere e raccogliere in grandi gruppi, a loro volta separabili e quanto, la omai luminosa congerie di commedie, drammi, azioni sceniche che videro la luce della ribalta da 40 anni in qua. Giuseppe Giacosa, Roberto Bracco, Giovanni Verga sono i rappresentanti più legittimi e più insigni di codesto teatro.

Non è questo il luogo di discutere le numerose cause che impedirono il sorgere e l'affermarsi di un teatro propriamente italiano.

Fra le molte — mancanza di una unità spirituale, insufficienza di tradizione, debole mentalità scenica — noi siamo un pò per tutte, ma sopra ogni altra per la seconda. Il che ci induce a credere che, dopo una serie ancor varia e faticosa di tentativi, venendo per conto loro a indebolirsi le altre ragioni di arresto e di impedimento, potremo in avvenire pos-

sedere un genere letterario esclusivamente nostro, e quindi una produzione drammatica nazionale che si imporrà nei mercati come quella che serberà su di sè la cifra etnica del nostro Paese.

Quel che finora esiste, ripeto, non soltanto è provinciale (e lo notava già per tutta la nostra letteratura in genere Alfredo Oriani) ma dal teatro vernacolo, dato che si tratta di teatro, desume i caratteri, le movenze, lo spirito.

La storia della nostra scena, se s'ha da fare (accenno qui a un principio di metodo che è una mia profonda persuasione), nelle condizioni di oggi, non può riuscire a un risultato efficace se non impiantandola sul piano della derivazione del teatro straniero (francese), o del teatro dialettale. Del teatro straniero, in merito ai rapporti col nostro, mi sono sopra occupato.

Qui traccio appena un indice, un sommario di ciò che potrebb'essere con profitto studiato ed approfondito per ciò che concerne le relazioni fra teatro così detto borghese e teatro dialettale.

Otto sono i centri di produzione dialettali più notori e maggiormente efficaci: Venezia e il Friuli; Milano, il Piemonte, Bologna e Firenze; Roma, Napoli e la Sicilia.

A chi voglia però studiare storicamente l'argomento, occorre seguire un altro ordine. E precisamente quello che nel corso di queste poche righe terrò io.

Anzitutto, infatti, ci si presenta Venezia.

Già da prima del 1870 qualche tentativo era stato compiuto da Riccardo Salvatico; ma fra il '70 e l'80 abbiamo la produzione veramente insigne di Giacinto Gallina.

Quel che il Goldoni, nella sua genialità di osservatore della vita e di poeta precursore del realismo, aveva qua e là abbozzato: il caso intimo, il cordoglio della coscienza lacrimosa, l'umorismo tremebondo e dissolventesi in pensoso riso (e dico *abbozzato,* perchè questa non è la vera anima del Goldoni, commediografo di una semplicità schematica e tutto

calato nella realtà del suo tempo) — quel che il Goldoni aveva abbozzato e lasciato a mezzo, Giacinto Gallina rifinisce e completa con un senso acutissimo e vigile dell'angusto tormento umano, della effusa malinconia che prorompe su dai nostri cuori, come zampillo saliente nella silenziosa tranquillità della *routine* quotidiana. È perciò che il Gallina supera a volte il Goldoni: ed ecco perchè il teatro vernacolo veneziano s'è adusato ad una musica in sordina nella quale ricorrono, pur fra scoppi di riso, tutti gli intrecci tematici della malinconia e dell'umano dolore. Luigi Sugana, Andrea De Biasio, Libero Pilotto, Amelia Rosselli — hanno, quale più quale meno, la tendenza ereditata dal maestro.

Il Piemonte si fregia di tre nomi famosi, quello del Garelli, del Pietracqua, dello Zoffris — i tre fondatori del teatro dialettale in quel territorio, rifulge di un nome e di una gloria, Vittorio Bersezio, che, come il Gallina per Venezia, è per il Piemonte un maestro.

Meno agile forse del suo confratello, ma egualmente profondo e acuto indagatore, il Bersezio si volge a considerare non il caso di coscienza e di vita interiore, ma la tormentosa raffica della vita sociale, della cui rappresentazione sa trarre elementi e motivi di non comune commozione. Rimarranno sempre, come monumenti del suo ingegno perspicace e del suo cuore ben fatto, *Le miserie di Monsù Travet,* un piccolo grande capolavoro, dove una realtà particolare (la domestica esistenza di Monsù Travet che ha per moglie una autentica Bovary) s'innesta nell'addirittura tumultuosa vicenda della vita sociale, le cui ingiustizie ed iniquità si delineano su dall'ombra dello sfondo grigio ed autunnale, progressivamente, fino ad attingere una evidenza straordinaria.

Quintino Carrera, Eraldo Baretti, Cesare Molinari, Giovanni Tarozzi, Alberto Arnulfi, Amilcare Solferini, Giovanni Drovetti, risentono un pò tutti del maestro, vibrano delle imponderabili onde della tradizione costituitasi col primo capolavoro; le quali a guisa di linfa si insinuano e ricorrono pel grande e glorioso albero dai molti rami di codesto teatro.

Fa eccezione Mario Leoni, che intende per conto suo di spostare l'asse tradizionale sul piano del dramma a forti tinte: e con soddisfazione possiamo affermare che, se non riuscirà nell'intento di oscurare col suo il nome del grande Bersezio, potrà forse un giorno ambire anche lui al nome di maestro.

Il Friuli non ha che G. E. Lazzarini, col quale siamo ancora nel momento iniziale dell'esperimento, non tuttavia felicissimo.

Milano ha una nutrita pleiade di commediografi dialettali, da Camillo Cima a Carlo Righetti, da Luigi Illica a Ferdinando Fontana. Ma, se volessimo anche qui, fare il nome di un maestro e di un fondatore, non potremo nominare se non Carlo Bertolazzi.

Scrittore robusto, adusato alla indagine psicologica, alla osservazione sociale, tenero nel sentimento che ha in lui vibrazioni robuste, umorista arguto, costruttore di razza, Carlo Bertolazzi supera i suoi confratelli per altezza d'ingegno e felicità di trovate; sopratutto dà in misura efficace l'anima del suo popolo. A volta a volta, sembra che in lui riecheggi l'anima e la poesia altissima di Carlo Porta.

Di un solo vero e nobile commediografo dialettale può trarre vanto Bologna, Alfredo Testoni. Ed ecco quel che occorre subito rilevare. Come dall'Italia settentrionale ci volgiamo verso il centro, il dramma, la commedia assumono un carattere di maggiore estensione, varietà di tipi e di vicenda, ma di minore comprensione emotiva e sentimentale. Si sente che procediamo verso la Firenze dei beceri, dei sofisti, dei dialettici, e dei facili arguti cinici, sempre vivi e piacevoli sotto il campanile di Giotto, come nel *Decamerone*, nei *Marmi*, e nelle *Facezie* del Fagioli.

D'altronde Bologna, la grassa e dotta Bologna, rivive tutta nella sua anima paesana e cittadina, che non ha da invidiare nulla all'anima di Firenze, nell'opera veramente insigne di Alfredo Testoni.

Ma ha essa, poi, Firenze, un ampio e nutrito teatro dia-

lettale? Ecco lo strano fenomeno, un solo scrittore, che meriti veramente questo nome, la rappresenta: Augusto Novelli.

Il Novelli è un abile tessitore di vicende, un provetto maestro della scena, uno scaltrito costruttore di intrichi, dove l'equivoco, la facile comicità dei controsensi, dei colpi inattesi, degli imprevisti, sono assolutamente *pochadeschi*; un signore e padrone del dialogo, sì fatto che pochi potrebbero competergli queste non comuni doti e glorie. È, d'altro canto, sebbene lo si rimproveri troppo spesso di trivialità che urtano gli orecchi mal costruiti dei critici, di becerismo, è, che che si voglia, per chi conosce Firenze, un fido interprete di quella psicologia, un prezioso folklorista del simpatico ed ancora umanistico spirito del suo popolo.

Il fenomeno che ho notato di trapasso, fra commedia lacrimosa e commedia dello smaccato ridere, il quale ci colpisce passando dall'Italia settentrionale all'Italia centrale, si ripercuote a rovescio, se passiamo dall'Italia centrale all'Italia meridionale. Il sentimento torna a predominare a Napoli ed in Sicilia. La tradizione storica, la vicenda stessa di codesti territori, ci chiariscono subito la ragione che non ha niente di inesplicabile o di causale. Come il nord, così il sud subì di più il dolore secolare: adusarono lo spirito ad una riflessione affettiva più assai che non la Toscana, dove lo spirito della Rinascenza non perdè mai del suo buon umore.

Ecco perchè Napoli, a parte Bracco, ha due maestri, il cui pensiero riflette una straordinaria umanità, una pensosità quasi lirica, Salvatore di Giacomo e Ferdinando Russo, che intessono argomenti talora degni del coturno, e che sono certo fra i più grandi scrittori contemporanei. Ed ecco perchè da Vincenzo di Napoli ad Achille Torelli, da Gaspare De Martino ad Ernesto Murolo, da Goffredo Cognetti a Roberto Bracco, tutti risentono un pò di quella vaga effusa dolorante liricità che è specialmente in Di Giacomo. L'anima del popolo parla in loro aperta e sincera, ammollita di tenerezze, sitibonda di gioia di sole e di fede: mai pessimistica, ma quasi

sempre intrisa di pianto. Se non che, Napoli ha sempre avuto la virtù dei saturnidi: è rinata dalle sue rovine e dalle sue sciagure ridendo, ogni volta che fu prostrata. Non è, anzi, morta mai, in virtù proprio di quella divina attitudine a ridere che possiede in grado supremo. E chi non comprende allora il teatro di Scarpetta? Si direbbe che la sensualità del Pontano e la sapiente filosofia d'Orazio rivivano perennemente in quell'anima multanime che s'accontenta di sole, di folli grida, del profumo del mare e del suono d'una chitarra.

Altra è l'anima della Sicilia.

Osservate e *subite* il paesaggio dell'isola e ve ne persuaderete senza troppo ragionare. Rifatene in voi la storia, che fu anche fusione di razze diverse, e comprenderete perchè ivi non si rida, ma si rifletta, e si rifletta nel vermiglio barbaglio del sangue.

Siamo a Verga, a Capuana, a Nino Martoglio, a Giuseppe Sinopoli, e alle stupefacenti interpretezioni sceniche di Giovanni Grasso.

La Sicilia, nel complesso concerto delle voci italiche, è il cupo triste canto d'una umanità fatta di rettitudine e di pregiudizi, di sublimità leopardiane e di infantilismi saraceni, di liricità normanna e di grandezza borbonica.

Tutto ciò spiega Verga, Grasso, spiega Angelo Musco, che, là dove presume di far ridere, rinnega la Sicilia, naufragando, pur grandissimo artista, nel genere italiano. Il dialetto insulare, in tal caso, è una veste posticcia.

Fra la Toscana e il territorio campano-siculo emerge una isola, Roma.

L'anima papale non v'è morta ancora; l'epicureismo vetusto ricircola tuttavia nella sua più piena efficienza nel sangue popolano.

Il *chi se ne frega*, è motto fescennino, che i borghigiani e i trasteverini sputano sulla faccia dell'universo con la stessa jattura crapulona dei soldati di Cesare. La generosità è una elevazione costante del temperamento sentimentale-sensuale

romano, così come è un altrettale costante, data la mobilità di quel temperamento rude e violento, il coltello, la rissa, il cazzotto. Pascarella ha dei sonetti di un'icastica storicamente ineccepibile. Belli è lì a dimostrarci di più. Ecco perchè, nel teatro, abbiamo Giggi Zanazzo, Gastone Monaldi, Leone Ciprelli.

I tre caratteri fondamentali dello spirito romano, antichi e imperituri, il sentimentalismo generoso, la coltellata, il sentimento ingenuamente fanciullesco.

Ma il teatro romanesco ha certo, più che in Zanazzo e negli altri, il suo maggior rappresentante in Gastone Monaldi, interprete più sincero e più geniale del suo popolo — che, preti, papi e birri adusarono ad uno scetticismo pieno di sottili ironie, così sottili che hanno talora un forte arguto sapor letterario.

VI.

LE PROVINCIE DEL TEATRO

[Svezia — Norvegia — Islanda — Irlanda — Danimarca — Olanda — Finlandia — Lituania — Lettonia — Ucraina — Polonia — Russia dei Soviety — Cekoslovacchia — Jugoslavia — Ungheria — Romania — Bulgaria — Grecia — Svizzera].

La storia e la evoluzione del teatro nei suoi motivi generali e universali sta a dimostrarci la presenza di una legge latente che ne governa il divenire. Si tratta di uno sviluppo il quale procede per gradi, rivelando a mano a mano il principio nascosto da cui esso si origina e in virtù del quale si protrae di forma in forma sempre più perfetta. La prima spinta a una creazione del teatro s'è visto precedentemente da che cosa derivi. Abbiamo allora, nelle forme rudimentarie ed elementari, suggestioni e intenzioni religiose e mitiche. In un secondo stadio incontriamo invece intendimenti etici che nella fattispecie divengono politici, nazionali, sociali. La estraneità di codesti elementi si riscontra ancora, allo stato globale, nelle manifestazioni dei primordi, con la sostanza stessa drammatica. Dramma, funzione religiosa, scongiuro e celebrazione son tutt'una cosa. È solo più tardi che, per una legge inabolibile che governa tutti i fenomeni naturali, si attua la separazione.

Cosicchè abbiamo un dramma in cui al centro si contrae la materia d'invenzione, il conflitto scenico; mentre attorno ad esso, in una rotazione dinamica, si muovono gli elementi spurî, i quali rappresentano pure la finalità diretta dell'opera di teatro. Nelle pagine che precedono io ho tracciate le linee d'un grande teatro, d'un teatro integrale, quale quello di Wagner, di Ibsen, di Maeterlinck, di Tolstoi. Ho avvertito la presenza di un teatro borghese in tutto l'occidente europeo. Possiamo ora affermare che codesto teatro borghese, fra la rappresentazione dei primitivi e l'opera puramente dramma-

tica (il dramma vero e integrale) rappresenta quello stato mediano di cui sto ora parlando. Nè questo è solo un fenomeno europeo occidentale e moderno. È di tutti i tempi e di tutti i luoghi. È *il secondo momento* nello sviluppo drammatico, il quale si appalesa in tutta la storia del dramma mondiale. Guardisi, per esempio, l'India antica e moderna. Come ho già avvertito in India non esiste un dramma vero e proprio, una letteratura drammatica che possa dirsi propriamente in fiore e rappresentativa. Lo sviluppo del genere letterario s'è arrestato al secondo momento, al secondo stadio. Dalle *yatra* (sacre rappresentazioni, processioni) s'è andato lentamente sviluppando un dramma *sui generis* che per secoli si è protratto sino a noi, cioè sino a Tagore.

Tanto a mò d'esempio, il *Carretto d'argilla* di Cudraka, o la *Sakuntala* di Kalidasa, che sono del V e VI secolo dopo Cristo, quanto le recenti rappresentazioni di Rama Narayana Tarkaratua (*Kulinakulasarvajva*), o di Dina Bandhumitra (*Nilda-pana*); tutte hanno un intento estraneo, secondario di fronte all'arte, fondamentale negli intendimenti del poeta. E mentre il *Carretto d'argilla* tende, per esempio, a difendere i diritti delle classi povere, il *Kulinakulasarvajva* tende a combattere i brahmani speculatori specialmente sui facili matrimoni; mentre la *Sakuntala* vuol sposare la causa del martirio eroico e silenzioso; il *Nildapana* oppone una perorazione alla speculazione industriale e cotoniera monopolizzata degli inglesi. Nello stesso Tagore v'è una finalità religiosa e mistica che sconfina dall'arte. E i tagoriani, in cui preme sopratutto la dottrina di Gandhi, cioè l'intendimento nazionalista (gandhismo), diventa uno scopo perseguito a mezzo della finzione scenica.

Chi oserebbe dire che, fatta la dovuta astrazione delle forme, interceda fra codesti drammi e una commedia di Brieux o di Capus una sostanziale differenza? Il teatro borghese non ha tempo e non ha luogo; è una forma che appartiene alla storia dello sviluppo di un organismo secolare. Questa

è una legge, di cui va tenuto conto se si vogliano comprendere i fenomeni delle multiformi manifestazioni del teatro mondiale. Non c'è sempre il *borghesismo,* come lo intendiamo noi, in ciò che io chiamo *teatro borghese*; nè la vera mentalità borghese, che è una *contingenza* dell'occidente europeo dei nostri giorni; ma c'è *l'intendimento che riguarda o risolve un problema particolare riferentesi alle circostanze transitorie della vita in divenire.* Non mai il problema generale o universale, come per esempio in Shakespeare, in Sofocle, in Andreieff, in Pirandello; ma sempre una parte di quello, quello veduto da un angolo contingente e mutevole. Esemplificando, non il problema dei sessi, nella sua profondità e trascendenza, ma — poniamo — il problema del divorzio.

Al suo secondo grado di sviluppo il teatro è perduto dietro codeste questioni particolari. Perchè? Parmi la ragione doversi ricercare nella linea stessa della sua evoluzione.

Da problemi appena posti, di carattere religioso e scientifico, ma sempre particolari (*rappresentazioni* dei primitivi), si passa a un raffinamento di essi, senza che essi mutino la loro intima natura. L'arte si avvantaggia, la misura e l'armonia cresce, la finzione tende a svincolarsi dal praticismo; ma non per questo compie appieno il suo sforzo. Ond'è che il pedagogismo particolare sussiste. Tutto il teatro europeo minore, il teatro che si va svolgendo nei territori idealmente più lontani dal nostro maggior centro culturale, sta a dimostrare il fatto ineccepibilmente.

*
* *

Fra il teatro elementare e primitivo, dunque e il *teatro di poesia,* espressione piena della nostra contemporaneità, s'incontra una seria e ricca produzione scenica che va studiata, se si vuol comprendere non solo la genesi, ma la condizione che governa il teatro contemporaneo. Io chiamerò tutti i luoghi

ove queste *forme di mezzo* si svolgono, *provincie* del teatro. *Provincie,* perchè lontane dal centro; tutta quella drammatica che insiste ancora su motivi che sono di ieri, con intendimenti superati. È facile poi comprendere come codesta produzione appartenga a popoli che, o non hanno avuto il tempo di aggiornare la loro speculazione artistico-filosofica, o sono stati tenuti stretti dagli eventi a problemi per loro immanenti e vivi, ma per noi spenti o assorbiti in altri più vasti.

Così, sempre esemplificando, mentre noi, occidentali latini germani anglosassoni maggiori, non sentiamo più drammaticamente, o almeno come asse centrale del dramma, l'urto fra individuo e società (e le contingenze di quest'urto), molti tra i popoli minori sono tuttavia persuasi che con quell'urto coincide il fondamento di qualsiasi azione tragica; e risolvono il conflitto o con la glorificazione vittoriosa o con l'autodistruzione dell'individuo.

Ancora il teatro di Parigi, quello antonomasticamente francese, cioè borghese, è stato per un certo tempo il campione ritenuto insuperabile anche da noi occidentali.

Fu preso ad imitare da italiani, spagnuoli, tedeschi, con cieca fede. Oggi quella fede è caduta. Ma, non ostante, sopravvive nella provincia; la quale, appunto perciò, è *ritardataria.*

Senonchè una domanda si riaffaccia, non ostante quanto si è venuto sin ora dicendo. Codesto orientamento dipende da una insufficienza di autonomia creatrice, e le nazioni che in esso perseverano si debbono giudicare inferiori, o il fenomeno si può riferire sempre a quei motivi più profondi ai quali ho rivolto dianzi la mia attenzione? In tutti i tempi il teatro è stato specchio fedele dei sentimenti predominanti nella massa. Il pubblico ha sempre voluto ritrovare sulla scena un'eco di ciò che costituisce la sua passione, la sua fede e il suo slancio verso l'avvenire. I personaggi della finzione drammatica hanno sempre rappresentato (in virtù di

questa esigenza) il tormento e l'ansia dell'anima che li creò. La illusione che il teatro debba essere realistico ha ingenerato sempre il bisogno di riveder sotto l'arco scenico uomini e cose, o anime, attuali.

Anche quando essi vestono la toga o il pallio, chè infatti non bisogna giudicarli dall'estero, ma dall'intimo.

Il romano, il greco, l'uomo biblico, si sono fatti portavoce del tempo che li ha immaginati. A sua volta il pregiudizio che il teatro debba essere un organo di propaganda, ha rincalzato la tendenza originaria. Il teatro di provincia o borghese, è un prodotto spontaneo del tempo in cui si crede all'arte non solo pedagogica, ma anche realistica.

Esso non è soltanto quello che appartiene ai popoli così detti minori; ma anche a noi, se il nostro vien concepito e realizzato alla maniera che ho detto, cioè contingente e utilitaristica.

Occorre però tener presente un fatto di grande rilievo, il quale, se non giustifica il teatro di provincia di fronte all'arte, lo giustifica di fronte alla logica degli avvenimenti.

Se esso è ritenuto e voluto specchio dei sentimenti collettivi, è naturale che, ove questi sentimenti investano per esempio più intensamente il problema sociale o civile o della indipendenza politica, e via dicendo, il teatro se ne faccia eco e s'impianti addirittura nel gioco di essi. Ora, molti sono ancora i popoli in cui quei sentimenti sono tenuti svegli dalle circostanze storiche. Nessuna meraviglia dunque che essi costituiscano la base del teatro presso quei popoli.

* * *

In questa insistenza nell'empirico, testimoniata dalla storia, c'è da veder confermata la mia dottrina; in quanto da quella appare un gesto d'origine, istintivo, e nel tempo istesso un errore. Errore, perchè l'arte creativa è confusa con l'arte della persuasione. Gesto d'origine istintiva, perchè è per

istinto che le brusche e violente emozioni si traducono sempre in quel primo abbozzo d'arte che è la *fotografia memorativa* o lo scorcio o il dibattito che vuol concludere e persuadere. Il bisogno di fermare in qualche linea ciò che nel quotidiano divenire ci colpì o impegnò la nostra persona e la nostra attività, è comune a tutti. Ragion per cui, sia quegli individui, sia quei popoli che non hanno ancora superato razionalmente questo impulso istintivo, fanno sboccare nel teatro o la loro biografia o la loro storia attuale. Quando poi, dinanzi a sì commovente identità di testimonianze secolari, si opponesse che ciò sempre avvenne, anzi che ciò come io ho detto, avviene necessariamente, non si farebbe che ribadire e ridimostrare con altro procedimento la mia tesi.

*
* *

Volendo ora tener presenti i fatti storici a comprovare la mia legge sullo sviluppo naturale del teatro, occorrerà scendere dalle forme più moderne e complesse alle più arretrate, semplici e primitive, le quali nel presente testimoniano in atto una sopravvivenza del passato. Dobbiamo perciò additare subito il teatro irlandese come primo tra quelli che, pur scostandosi dal nostro, mostra con esso un angolo minimo di divergenza.

*
* *

L'Irlanda ha creato un teatro nuovo moderno, in rapporto al suo antiquato e spento teatro d'un tempo, solo col 1900. La letteratura di propaganda, la poesia utilitaristica di contenuto politico antinglese cessa effettivamente con la caduta di Parnell. La passione civile perdura sempre, ma s'orienta diversamente. In luogo di combattere la scaramuccia quotidiana s'organizza un duello di maggiori e più vaste proporzioni. L'Irlanda si mette a raccogliere il suo patrimonio ideale.

Politicamente oppressa, si svincola spiritualmente. Oppone

alla schiavitù esteriore la libertà e l'autonomia interiori. E intraprende il suo lavoro di revisione, di controllo, di bilancio, ricostituendo e organizzando la *cultura irlandese.* Fu così che sorse la scuola dei nuovi autori drammatici e il nuovo teatro, l'*Abbey Theatre,* che si propose di rappresentare soltanto opere di spirito e di argomento irlandese.

Il nome di W. B. Yeats, cioè di un grandissimo poeta, ci si presenta qui come quello di un fondatore, di un maestro. Egli, non ostante la costrizione di un programma impostosi, ha creato una superiore realtà d'arte, in drammi che appartengono alla storia del grande teatro. Il misticismo che li pervade, la tendenza al sogno, al fantastico, al vago, all'irrazionale (leggenda), salva la fantasia e l'opera di Yeats, che non si lascia irretire da un codice d'origine politica e contingente.

La leggenda (irlandese quanto si voglia) sospinge Yeats verso il simbolo. E il simbolo lo trae verso una concezione e una rappresentazione universale del mondo. Chi conosce *La terra del desiderio,* la *Clessidra, Cathleen in Hollian,* sa come il Poeta affronti i massimi problemi metafisici della morte e dell'amore, svincolandosi da ogni sovrapposizione e spaziando con la maggior libertà nel cielo della speculazione filosofica.

Ho parlato in altro luogo di J. M. Synge. E anch'egli, come il Yeats, sa allontanarsi dal programma costringente e risalire verso una zona di pura e alta visione del mondo. Il *The Clayboy* non è tanto dimostrativo per questo riguardo, quanto la *Deirdre of the Sorrow.* Anche qui siamo nella leggenda, e per di più irlandese. Ma bisogna penetrare nell'anima che vi predomina e guardare a fondo nella vita spirituale di questa Isotta che vi appare con la sua passione e con il suo desiderio di vita e di morte. La fuga di lei con Naisi, ad onta delle proteste del re Conchoubar, la sua vita primitiva di gioia e d'amore nei boschi, il suo rifiuto di salire al trono accanto al re vecchione, il suo stoico colpirsi, col grido di

libertà, sono tratti che riducono il Synge nell'ambito del glorioso teatro eroico, che non ha niente di comune con le povere querimonie che molti altri scrittori dell'*Abbey Theatre* intessono. Fra questi, quantunque con una certa nobiltà, c'è Lady Gregory, che pure una volta seppe scostarsi dalla mediocrità e fermare in un piccolo capolavoro un riflesso di arte e vera e possente. Alludo all'*Hyacinth Halvey.*

* * *

Tal quale l'Irlanda occupa un posto di eccezione la Norvegia. La Norvegia è la patria del teatro ibseniano, del quale ho detto a suo luogo.

Ma con Ibsen incontriamo degli astri minori di cui pure è bene accennare i nomi: il Kjelland, la Thoresen, il Lie, il Hamsun, il Bojer, il Garborg e Björnstjerne Björnson. Di mezzo ad essi Enrico Ibsen si solleva a somiglianza di una altissima vetta su cui folgora la luce del genio. Rimando il lettore alle pagine che gli ho destinate in questo volume. Qui ricordo che se la Novergia, grazie a lui, appare non una *provincia,* ma una capitale del teatro; allorchè si passa ai minori, rientra nel quadro della comune provincia e non sembra quasi la patria di Ibsen.

Björnson volle atteggiarsi ad emulo del Grande. E non fu che un'ombra del glorioso rivale. Rivale secondo l'intendimento di lui, non secondo la verità dei fatti; perchè Björnson è troppo remoto dall'aquila e temperamento troppo superficiale per potersi lontanamente assomigliare ad Ibsen. Definito dai suoi compatriotti il Victor Hugo della Norvegia, non fu che un affascinato da Victor Hugo, un'ombra del poeta francese. Emulo di Victor Hugo in politica e nella posa profetica, si atteggiò in arte a emulo di Ibsen. La sola diffferenza che egli constatava fra sè e l'Autore di *Brand,* difatti, e che egli ripetutamente ebbe l'audacia di sostenere, doveva risiedere nel fatto che Ibsen era un pessimista ed egli un ottimista.

Ottimista egli è veramente, ma nel significato più banale della parola. Ne fa fede tutta la sua opera, da *Leonarda* al *Fallimento,* da *Amore e Geografia* a *Oltre il potere nostro,* da *Il Re* a *La Via della felicità.* Un ottimismo consolante, domestico, romantico, senza un'idea filosofica di sostegno, senza una luce di al di là, o un riverbero della vita profonda.

Björnson, se qualche cosa di bello ha scritto, lo si deve ricercare là dove egli si è dimenticato di Victor Hugo, di Ibsen e di Zola (il suo terzo incubo); ma si tratta allora di racconti e di romanzi che non interessano noi in questo momento.

Scrittore mediocre, di lui è detto abbastanza in una rassegna come questa.

*
* *

Una soggezione al clima psicologico storico ed etnico si rivela, come nella norvegese minore, anche nella letteratura drammatica svedese. È vero che la Svezia ha avuto in Augusto Strindberg il suo drammaturgo più aperto alla sensibilità moderna, il meno nazionale possibile, il più libero e penetrato dalla cultura continentale; ma non è meno vero che codesta cultura continentale si immiserì presto in talune imitazioni artificiose, in alcuni stereotipati gesti ed atteggiamenti via via impostisi da quello o da questo scrittore; come dimostra l'opera di Gustavo Fröding con la sua stravaganza baudelairiana, di Oscar Levertin col suo scoramento di marca simbolista francese; di Verner von Heidenstam che dalla Francia desunse i suoi modi e le sue peculiarità. Per modo che il teatro che per qualche tempo procedè sulla linea da prima tracciata da Strindberg, venne a poco alla volta deviando e assumendo forme e spiriti che dalla Francia traggono le loro origini. I tentativi di Levertin stanno appunto a rappresentare questa inclinazione verso la Francia, che qua e là si vena e si tempera di echi strindberghiani.

Ai quali si ricongiunge in forma nuova, recentemente, Pietro Egge. Strindberg e Pietro Egge danno il tono e la misura a tutto il teatro svedese. E l'arte di Strindberg, che è veramente e magnificamente europea, spiega ed interpreta quella di Pietro Egge.

Non ripeterò quanto già scrissi su Strindberg. Occorrerà ricordare che egli fu l'uomo più agitato del suo tempo intorno a ciò che egli vagheggiava come verità? Effettivamente, più preoccupato di lui e più malcontento, nessuno ci fu nella sua generazione. Vagabondo in cerca di uomini e sfuggente gli uomini, tutto ricercò e sfuggì, ma sopratutto sè stesso. Anima travagliata da dubbi, da scoramenti, da debolezze che egli mascherava sotto i tratti della forza e della violenza, Strindberg fu un'anticipazione di Nietzsche, e, come Nietzsche, demolitore inflessibile di quanto egli veementemente aggrediva. Il bisogno insaziato d'amore che lo rodeva, lo avventò contro la famiglia e la donna; la nostalgia dell'amicizia e della virtù, gli suggerì un vocabolario stupefacente d'ingiurie, una rettorica più unica che rara della invettiva, una furia caricaturale inimitabile. Polemista infaticabile, lanciò contro uomini e cose libelli sopra libelli. Maestro elementare, medico, attore, predicatore, telegrafista, pittore, bohèmien, bibliotecario, attraversò nei domini dello spirito la stessa avventura senza pace che la vita pratica gli complicò davanti ai passi mal certi. Verista, idealista, positivista, nietzschiano, mistico, teosofo, fu tutto, senza mai un'idea ferma, un punto di riferimento, un sistema che gli si organasse in modo definitivo nel cervello. Lo spasimo della ricerca è in lui, con la sete implacabile di essere ad un tempo e di apparire il rappresentante di ogni movimento ideale del suo tempo. Avido, egli non si contenta di essere un santo; vuol essere Dio. E, non potendo giungere all'onnipotenza, preferisce ad uomo esser diavolo. È questo il carattere peculiare che fa della sua opera d'arte qualcosa di straordinariamente interessante. Diavolo, egli scorge dei diavoli. L'uomo, la donna,

la società, gli si configurano nella fantasia come altrettante manifestazioni dell'empietà infernale. E, com'egli ha la nostalgia del cielo, è contro queste deformi creature che appunta le sue frecce. La sua arte è una perpetua e continua battaglia. Non ha fini, nè ha scopi; si sazia di colpi e di vendette. In sostanza, l'unico fine che lo muove è quello di distruggere, dato che egli stesso si sente distrutto: nato con le più vaste aspirazioni è costretto a vivere nel mondo degli assurdi. Con Strindberg comincia quel teatro empio e sacro ad un tempo, che prende a bersagliare il mondo umano dell'orribile e del deforme. La donna, questo angelo dei poeti, si trasforma in una spaventevole belva, della quale Strindberg ha studiato ogni istinto, ogni movenza, ogni bruttura. La ferocia di essa contro l'uomo che pensa ha trovato il suo bardo. La seminatrice di dubbi, colei che al maschio non chiede alcun sentimento, ma la forza dei reni, che disprezza l'uomo, considerandolo solo un riproduttore, laddove l'uomo aspetta da lei ogni dolcezza, si muove nell'opera drammatica di Strindberg con le sembianze di una Furia, che ignora persino sè stessa e la sua mostruosità.

Or dunque, il teatro svedese, che da lui ebbe la più gran luce, si riprende oggi con Pietro Egge e si ripone sulla via gloriosa. Senonchè, Strindberg ed Egge eccettuati, quel teatro è ancora in un primo movimento che annaspa, senza saper adeguatamente dirigere il suo sforzo. Esso è ancora lontano dall'avere un significato autonomo, nonchè dal raggiungere l'unisono col più recente teatro continentale.

*
* *

Pur rimanendo nel terreno delle contingenze, in quell'arte *memorabile e fotografica* e in qualche modo folkloristica che ho detto, l'Olanda assurge ad ora ad ora ad opere teatrali che hanno il loro indiscutibile merito. Giovano, per comprenderle, alcuni richiami di carattere generale. È noto che

la letteratura olandese moderna ebbe il suo inizio nel 1880. Fu in quest'anno che una violenta reazione di giovani si manifestò, prendendo forma e programma preciso nella *De Nieuwe Gilds* (la Nuova Guida), rivista di battaglia e di avanguardia. Subito i redattori della rivista Guglielmo Kloos, Frank van der Goes, Federico van Eeden si rivelarono consapevoli del loro compito. « L'arte — essi proclamarono — deve essere la espressione della più individuale delle emozioni ». Subito anche gli scrittori allora più in vista, Enrichetta Roland Holst ed Ermanno Gortes, aderirono al nuovo verbo. La poesia si affermava come arte espressiva della passione. Si contano a decine i nomi dei giovani che allora diedero immediata prova della rinascenza intellettuale del loro paese: Giacomo Perk, Alberto Verwey, Enrico Boeken, Elena Swarth, sono i maggiori.

L'influsso della poesia di Keats, di Shelley, di Goethe, di Verlaine, e dei nostri Trecentisti si fa palese. E si fa palese nella prosa l'influsso di Flaubert, di Zola, di Maupassant. Se ne persuade immediatamente chi legge quei vari e appassionati prosatori che sono Alberdinck Thym (certo il più insigne), Francesco Netsches, Giacomo van Looy, Francesco Erens, Luigi Cooperus. Il naturalismo vanta scrittori del merito di Ciriel Bysse, di Francesco Coenen, di Giovanni de Meester, di Ermanno Robers, di Ina Boudier Bakker; l'idealismo storico evocatori della tempra di Isacco Querido e di Augusta de Wit; l'esotismo, sognatori di squisito lirismo come Enrico van Booven.

Senonchè in mezzo a questo ricco rigoglio, il teatro appare ancora privo di una forte e profonda ispirazione. Vi predomina, come in tutti i paesi di passione civile, la immagine della lotta fra borghesia e popolo, fra il regime attuale e l'utopismo socialistico.

Campeggia su tutti Ermanno Heyermans; il quale non fu a sua volta un creatore, nel significato ampio che si suol dare alla parola, ma uno scrittore pensoso profondato con

le radici nell'*humus* della sua terra e non immune dagli influssi ibseniani, di cui la Olanda fu tra le prime a sentir la pressione.

Ibsen e Hamptmann generarono in qualche modo il teatro moderno olandese, incontrandosi nella fantasia di Heyermans.

La *Op Hoop van Zegen* (la Speranza della benedizione) è dramma bensì inteso a svolgere una vicenda di ambiente (la vita dei pescatori e il loro tragico destino che li trae inevitabilmente in fondo al mare); ma tocca momenti universali, sentimenti di umanità non limitata, eterni; come la maternità, la rassegnazione, il furore della vita, lo schianto della morte. Meritatamente la *Op Hoop van Zegen* si suol ritenere il dramma esemplare del teatro olandese e il Heyermans il capostipite della scena moderna. Senonchè, anche in Heyermans il socialismo cerebrale fende e spacca la intuizione ingenua e profonda della vicenda scenica, non riuscendo ancora a scaldarsi sì da divenir drammatico. La parte vitale nell'opera di lui non è il dottrinarismo socialistico, ma, come nota opportunamente Francesco Coenen, la simpatia umana.

Dopo Heyermans (del quale non si possono non ricordare nè *Il Settimo comandamento,* nè *Il Giorno dei Morti,* nè *La Domestica,* nè *Il Sole Levante*), dopo Heyermans, dico, che ora dirige una compagnia teatrale ad Amsterdam, è opportuno far menzione di Marcellus Emants, più vecchio di lui, ma di lui meno perfetto e meno ricco scrittore. L'Emants è psicologo acuto; ma la sua analisi non scende dal cervello al cuore, non si avviva, rimane fredda e irrigidita, in quanto un immedicabile pessimismo prostra l'animo dello scrittore e lo immobilizza in una disperata contemplazione. Val la pena, a questo proposito, di leggere *La forza dell'ignoranza, Per gli uomini,* e gli *Odori,* tre drammi nei quali tutta la personalità dello scrittore si rispecchia. Con lui siamo ancora nel naturalismo, così come con Federico van Eeden, altro romanziere che indulse alla passione del teatro (commedie giocondde, come *Don Torribio*; drammi satirici a fondo so-

cialista, come la *Terra promessa*; drammi storico-leggendari, come la *Strega di Harlem*). Naturalisti sono anche Ina Boudier Bakker (di cui ricordo il *Diritto più sacro*) e la Simons Mees (della quale non vanno passati inosservati *Il Conquistatore* e *Il Matrimonio di Atie*).

I critici olandesi son soliti di esaltare l'opera drammatica di Guglielmo Royaards e di Edoardo Verkade, entrambi posteriori a Heyermans. Ma nei loro lavori medievali non batte veramente il polso della rinnovata vita mondiale. Tuttavia, l'uno e l'altro hanno un nobile programma, intendendo d'instaurare il *dramma puro,* scevro cioè di sovrapposizioni estranee all'arte e d'intendimenti di propaganda. Meglio ancora, essi sono convinti che il dramma non è e non può essere una vicenda qualunque di romanzo realistico da dividersi in atti; ma una sintesi che si rappresenta scenicamente, e che la *scena non è una realtà contingente.*

A parte essi, nè C. P. van Rossum, nè Jan Fabricius, nè Willem Schürmann, nè Henri Dekking che lavorano pazientemente intorno ad opere di teatro, nessuno ancora è riuscito a liberarsi dai pregiudizi pedagogici, che nel caso specifico si risolvono tutti nella predicazione socialista. Teatro che noi chiameremo d'avanguardia, in Olanda non c'è; segno che ancora non si sente la necessità di romperla con la tradizione e di avviarsi per sentieri che metton capo a territori ancora inesplorati e vergini.

***

Il teatro danese attinge problemi di carattere generale. E si capisce; l'influsso di Ibsen si fa risentire fra quelle genti di razze affine e di psicologia identicamente complicata e nell'istesso tempo elementare. Un ibsenismo in potenza è già nell'opera di Henrik Pontoppidan, di Peter Nansen e di Niels Molle.

Sven Lange ci mostra quanto l'interesse dei problemi spirituali, che si svolgono intorno ai problemi sociali, sia

vivo nella patria di Sophus Michaelis. Johannes Jensen, e tutta la scuola *Jutlandese* ci rivela d'altra parte la tendenza a speculare la realtà umana, non nelle manifestazioni quotidiane della civiltà, ma nelle primordiali, selvagge, o addirittura paleontologiche. Cosicchè il teatro danese diverge in direzione di due termini: la natura nuda e la complicazione sociale, quale ambiente di un disagio dello spirito consapevole dei suoi diritti e delle sue aspirazioni. Pertanto, due indirizzi, due scuole, due forme d'arte imparentate, ma oppugnantisi: Giorgio Brandes ed Helg Rode.

Con Giorgio Brandes siamo nell'ibsenismo. Il tormento interiore sboccia alla superficie di una iniquità o di una necessità sociale. Molto spesso è quest'ultima che prende il sopravvento e s'impone, oscurando la ricerca profonda che lo scrittore si esime dal condurre. E torniamo di nuovo in pieno di alcuni problemi che a noi sembrano omai dei *clichés* e dei luoghi comuni, quali il divorzio, la famiglia, la predominanza dello stato livellatore e via dicendo. Bene spesso il dramma si confonde con l'intreccio; e tutto il suo interesse si riduce a uno sviluppo di situazioni. Brandes non è un grande drammaturgo; è un sapiente maestro d'una tecnica derivantegli da Parigi e da Ibsen.

Neghiamo che egli dica una parola nuova o tale che vibri all'unisono col nostro spirito. Il contingente, il transitorio o il luogo comune costituiscono la materia del suo teatro. Tal quale lui, è Gustavo Vied; diversissimo è invece Helg Rode, un europeizzato.

Il suo *Stern,* il dramma della pace, della guerra e della solitudine dell'individuo, non è un comune intrico, nè una tesi svolta; e non poggia su una situazione o su una posizione dello spirito di eccezione, o di interesse circoscritto. C'è l'uomo dinanzi ai massimi problemi della vita, il problema immanente della rivoluzione e della guerra; il solitario che è contro tutti, perchè è sopra a tutti; il reietto, l'abbandonato, il disprezzato, perchè è asceso dalle bassure dello

spirito all'umanità più nobile. Attorno a *Stern* si muovono le tormentose questioni che rendono ciascuno pensoso, della patria, della nazionalità, del cosmopolitismo e dell'internazionalismo. Ecco perchè Helg Rode sta a significare in Danimarca l'estremo superamento che ivi ha raggiunto il teatro.

Non ancora *puro,* non ancora essenzialmente umano, oltre il tempo e lo spazio limitato, ma non più contingente. La tecnica e l'esempio francese, il borghesismo concettuale e mediocre sono distanti da lui quanto un diametro terrestre e con lui repugnanti. Egli è certo una delle voci più forti del teatro europeo contemporaneo.

***

L'immagine e il problema della patria, la passione civile, lo strazio generato da una servitù duramente sopportata, l'odio alla tirannide, il senso della stirpe avviva ed anima il teatro polacco e di tutto il territorio jugoslavo (Sloveni, Croati e Serbi). Gioverà indugiarsi un momento su queste manifestazioni originali e appassionate, le quali stanno d'altra parte a confermare la mia tesi in modo inequivocabile.

Cominciamo con la Polonia.

Il teatro polacco ha subìto tutte le infuenze determinate dal movimento d'indipendenza del paese e ha attraversato nell'ultimo trentennio le fasi che il teatro europeo, il quale non ancora ha toccato il limite del teatro d'avanguardia, ha oltrepassato dovunque. Inutile rifarci al di là di Stanislao Wyspianski e di Stanislao Przybyszewski. Entrambi sullo scorcio del secolo scorso segnano l'apparizione del teatro moderno in Polonia. Il primo, più nazionale, romantico e classico a un tempo; il secondo più universale, approfonditore di una originale psicologia. Ho detto che Wyspianski è più strettamente nazionale. Questa è l'opinione di molti; ma essa va modificata e almeno in parte corretta. Egli può dirsi, a sua volta, e sotto un preciso senso, un poeta universale.

Chi conosce l'*Achilleide,* il *Ritorno di Ulisse, Meleagro, Protesilao e Laodomia* non può darmi torto.

D'altro canto il suo programma, il suo intendimento e il suo ideale (che coincide stranamente con l'ideale mazziniano) di giungere alla concezione della patria comune (universalità, umanità) a traverso la concezione della libera e unita patria individuale (nazionalismo), fanno di lui un poeta essenzialmente aderente alla sua terra e specificatamente polacco. Tutti i suoi drammi di ricostruzione storica, sono intesi a un unico fine, ridestare in altri la fede nella redenzione della Polonia. Ma, nonostante (e qui sta il problema che affatica i critici intorno a questa sfinge) chi legge *Maledizione* (il dramma del prete in cui l'uomo d'istinto lotta contro l'uomo razionale), e i *Giudici* (conflitto tra la razza polacca e gli ebrei) e meglio ancora gli abbozzi grandiosi, vere costruzioni michelangiolesche che egli lasciò incompiuti, come il *Giulio II,* s'accorge che la universalità, il problema sociale s'impongono al problema e all'aspirazione politica. Comunque Wyspianski è uno dei grandi poeti di genio mondiali che vanno studiati con religioso accoglimento. Di gran lunga superiore a Przibyszewski, che è più accessibile, ma più unilaterale, non immune dagli influssi di Strindberg e di Wedekind, sopratutto là dove impernia i suoi drammi sul conflitto e sulla passione sessuale, svolgendo il principio che talvolta ha una grandiosità biblica, secondo cui il sesso nella vita è una potenza invincibile e fatale.

Ma la Polonia ha una pleiade di scrittori drammatici, nei quali predomina il sentimento della patria e dell'indipendenza. Sono essi, Boleslao Gorczynski, Sigismondo Kaveski, Stefano Kiedrynski, Taddeo Konczynsky, inoltre Giorgio Zulawski, Ladislao Orkan, Ludovico Morstin, Leopoldo Staff e il notissimo Stefano Zeromski. Alla comune corrente fa eccezione Taddeo Micinski, morto di recente in Russia, vittima dei bolscevichi. Il Micinski coltivava una forma d'arte teatrale, nuova per la Polonia, una forma simbolica, la quale

non ha rapporti col nostro simbolismo occidentale, ma si accosta piuttosto al simbolismo grave e fastoso dell'oriente, specialmente bizantino. Ed anche eccezione fa il giovane intorno a cui s'accolgono le odierne speranze della nazione, il Rostworowski, il quale in realtà, se si discosta dalle tradizionali forme del teatro della sua patria, non rappresenta nulla di eccezionale per noi, che vi riscontriamo una maniera e una concezione della vita assai simili a quelle che trovarono forma nel *Glauco* e nell'*Orione* del povero Morselli.

Il teatro polacco tende dunque, dopo gli esempi di Wyspianski, a rinnovarsi, a occidentalizzarsi. Subisce, per parti diverse, gli influssi più diversi, massime dei russi e dei tedeschi (per esempio nell'opera di Rittner, e persino di Slowaki, i più rappresentati di oggi). Alcuni fatti assumono il significato di sintomi precisi.

Dei quattro teatri di Varsavia, due, il *Teatro polacco* e il *Reduta,* rappresentano di preferenza lavori russi e le ultime novità berlinesi. Del *Teatro polacco* è direttore lo Schiffmann e intendente il Boy, entrambi appassionati cultori della letteratura russa e tedesca. La stessa arte della scena vi risente l'influsso del Reinhardt. Il Drabik e il Fritsch, i due decoratori più originali della *Reduta,* hanno presente il *teatro d'arte* di Mosca e i successi di Reinhardt. Ciò vuol dire che, non ostante la preoccupazione, la tendenza e la necessità sentimentale di esser nazionali ad ogni costo, i Polacchi guardano alle grandi letterature europee con un senso di emulazione. È dell'anno scorso il *Giuda* di Getmayer. E il *Giuda,* nella costruzione ideale e nella realizzazione scenica, è europeo più che polacco. Segno che si sta per avvicinarsi al traguardo e per superarlo. Zeromski, del resto, n'è un segno d'indubbio significato.

***

Nel quadro del teatro animato da finalità civili, patriottiche, redenzionistiche, va senza dubbio inclusa la vasta e varia

produzione dei croati. Non ricorderò i primordi del teatro croato e perciò il nome del glorioso dalmata Hannibal Lucic, il quale con la *Schiava* (1638) diede il primo e nobile esempio di un dramma in cui l'esigenze dell'arte si sposavano con quelle delle idealità civili e politiche. Il rapimento della figlia di Brano Vrasko da parte dei turchi ed esposta in vendita sulle piazze di Ragusa, quale schiava, è un forte affresco che rivela le condizioni del popolo martire e soggetto. Nè ricorderò Gundalic, al quale si deve quella *Dunbraska,* celebre dramma che sfida ancora oggi le scene, e che, musicato dal Dobrovic, fu rappresentata nel febbraio di quest'anno a Zagabria. Il nome di Palmetic è noto a ogni studioso di storia croata. Il suo *Bisernica* e il suo *Paulimir e Danica,* soggetti nazionali; e i suoi *Achille, Elena, Armida, Giuditta,* soggetti storici e mitici, sono annoverati fra le opere teatrali più vigorose. La storia del teatro croato è ricca e gloriosa di scrittori, la cui fede non è mai venuta meno, anche nelle ore più tragiche, in cui il destino della patria sembrava precipitare. Certo essi non attingono mai, o quasi mai, la nota universale ed eternamente umana; ma questo non vuol dire che da essi non sia stata rivelata all'Europa una esperienza di vita originale e caratteristica. Srgjan Tucic, per esempio, che appartiene all'ultimo trentennio del secolo XIX, risente bensì gli influssi di Ibsen, di Tolstoi e di Hauptmann, ma ha due drammi, i quali contemperano in modo mirabile le prepotenti aspirazioni idealistiche dell'autore col realismo che egli attinge dalla moda universale. Voglio intendere il *Truli Dom* e il *Golgota,* quello il più apprezzato, questo il più discusso. Egualmente Fran Hrcic, che il realismo fuse al tolstoismo. È un pittore dai vivaci colori, della vita dei campi, quale si conduce in Slavonia. E così i più giovani, Milan Ogrizovic, Petar Petrovic, Giuro Dimovic, Marije Juric, chiariscono con la loro opera multiforme il travaglio della nazione che tende a liberarsi delle vecchie forme per impadronirsi delle nuove, quelle che hanno trovato diritto di cittadinanza presso

le maggiori letterature e che rappresentano la espressione più tormentata dello spirito moderno. Di modo che, se il Petrovic, per esempio, persevera ancora nel genere folkoloristico o decisamente borghese, Milan Ogrizovic, coetaneo di lui e giovane quanto lui, s'è messo coraggiosamente sulla via additata e battuta dal simbolismo europeo; Ibsen e Maeterlinck sono i suoi maestri. E se Morije Juric trae tuttora la sua ispirazione dalla storia sopratutto di Zagabria (giova ricordare che essa è nata nel 1876), con intendimenti patriottici, non sono pure estranei a lei motivi profondi desunti dalla cultura tedesca. Anche Giuro Dimovic trae dalla storia e dalla mitologia slava la materia dei suoi drammi (ricordo qui il suo *Marco Kraljevic*), ma la sua nostalgia del mondo eroico, il suo vibrante sentimento lirico, le sue preoccupazioni filosofico-religiose, ne fanno, nel suo paese, un'avanguardista. All'avanguardia veramenle è Miroslav Krleza, sul quale l'opera di Andreieff e di Pirandello ha lasciato una durevole impressione, e nei cui lavori scenici il problema dell'idealismo contemporaneo s'incarna in personaggi intensamente vivi; e forse non lo precede nessuno in cotesto indirizzo tuttora nuovo presso i suoi compatrioti, se non il Kosor, dalmata che, nella sua piena maturità, cerca di elaborare e di adattare allo spirito etnico del suo paese i modi e le forme d'arte di Rosso di San Secondo.

Tutti questi scrittori si agitano unicamente con i loro sforzi individuali, allo scopo di condurre il teatro nazionale all'altezza ed alla intensità di visione del maggior teatro europeo. Demetrio Demetri, Matija Ban, Begovic, Preidereic sono tutti sulla via battuta da coloro che ho nominato dianzi. Sono i più giovani, i più vicini a noi. Ma tutti indistintamente ascoltano ancora la seducente sirena della tradizione, la cui voce risuona ai loro orecchi con quella degli scrittori e drammaturgi eroici del loro paese, i padri del teatro croato, Ivan Konkar (il cui *Kraljna Betajnovi* è rappresentato sulle scene di tutti i teatri jugolasvi) e Branislav Nusic (il cui scetticismo

ridanciano ricorda certi atteggiamenti della nostra prima commedia borghese). Tutte le tendenze, d'altronde, talora sembrano fondersi nell'opera di questi scrittori; segno che non ancora essi hanno la fissità di un'idea o di un'ideale necessario alla piena maturazione di un'arte originale. I lavori di Ivo Vojnovic stanno a dimostrarcelo. La sua *Trilogia di Ragusa* in cui è riflesso il triplice aspetto della città storica, è pure un dramma che, nel contempo, mostra le tracce del popolarismo e del simbolismo, dell'anima borghese e dell'anima di eccezione. Meglio ancora ciò appare nel suo *Yngovic,* dove l'ispirazione si disorienta tra Maeterlinck e Sardou. *La edificazione di Scutari* di Mirko Korolija n'è un altro esempio eloquente, in quanto vediamo in essa raccostata la maniera di D'Annunzio (D'Annunzio della *Nave*) con quella degli scrittori tradizionali del suo paese.

In una parola, il teatro croato non ha ancora raggiunto quel grado di maturità e di equilibrio a cui ansiosamente anela. Per un verso, la ispirazione che la storia recente e remota ha perpetuato, per necessità inerenti alla sorte del paese, preme sempre sulla fantasia dei poeti; quindi l'intendimento, o, se non l'intendimento, lo spunto, il motivo, l'accenno patriottico. Per l'altro verso, poi, l'attività drammatica del maggior teatro europeo, con i suoi splendori, la sua magnificenza, le sue indagini nel campo dell'arte e della filosofia, seducono irresistibilmente scrittori che aspirano a superarsi con un colpo definitivo. Naturalmente manca ancora, non dirò la fusione fra i due ideali, ma la eliminazione di uno dei due (e si comprende quale dovrebbe essere eliminato per toccare il vertice della maturità), o, se non altro, la subordinazione del primo al secondo.

*
* *

Con gli stessi motivi, indeciso tra l'una e l'altra forma, procede il teatro recentissimo sloveno, che con quello croato e serbo, costituisce il triplice aspetto del teatro jugoslavo. La

tradizione letteraria slovena, si è sempre più accostata, dal Preseren in poi, al romanticismo tedesco. Le idealità perseguite da questo, furono e sono le idealità che quella perseguì, anche durante la raffica del realismo che non riuscì se non ad offuscarle momentaneamente. Un forte sevo romantico corre per tutti i rami della letteratura slovena, che, se per un lato è intesa a risolvere il problema nazionale, è, per l'altro, assorbita da questioni e da motivi sentimentali affatto mistici. Inutile indugiarsi a enumerare qualche decina di scrittori, che rappresentano tutti, come presso i croati, l'orientamento politico e civile.

A me basta, per segnalare lo sforzo compiuto dagli Sloveni, sforzo inteso a raggiungere il livello della grande letteratura europea, ricordare qui solo il nome di Giovanni Cankar, in cui il simbolismo, il misticismo, l'estetismo, l'idealismo, toccano il culmine più alto della realizzata potenzialità inerente alla sua letteratura. La *Bello Vida,* il poema drammatico riboccante di poesia, è l'opera più significativa e nel tempo istesso più perfetta del teatro sloveno. Antonio Askerc, col suo *Zlatorog,* non si allontana di uno spazio da codesta tendenza idealistica che costituisce uno dei pregi e dei tratti più suggestivi di quella letteratura drammatica, che pure conta al suo attivo non pochi zibaldoni.

I Serbi non derogano anch'essi dalla linea tracciata e seguita dagli sloveni e dai croati: patriottismo e misticismo. E si comprende; il fenomeno non è accidentale nè arbitrario. Esso profonda le sue radici in cause intensamente attive, la cui sfera d'azione non si limita entro circoscritti confini. Tutte queste popolazioni hanno conquistato o una indipendenza o una importanza nuova di fronte al mondo; e però hanno intensificato il ritmo della loro cultura, nè possono sottrarsi alla suggestione della europeizzazione, che è il loro

tormentoso desiderio. Respingendo spesso in un secondo piano gli impulsi nativi, la voce intima della stirpe, questa spesso si vendica di loro, in quanto riappare d'improvviso quando anche il simbolismo apparentemente disinteressato governa la dinamica della loro opera d'arte. Ciò lumeggia perfettamente l'arte del drammaturgo maggiore che i Serbi posseggano, Giuseppe Cóssor. Aggiungere una sola parola riguardo a lui equivarrebbe a ripetere quanto sinora è stato esaurientemente detto. Senonchè il pariginismo, divenuto in Cóssor snobismo, celebra nei suoi drammi un vero e proprio antipatico baccanale.

Noi, che conosciamo in tutte le loro manifestazioni il baudelairismo e il verhaerenianismo, non possiamo guardare con eccessiva indulgenza l'opera del Cóssor, almeno sotto questo punto di vista. Riconosciamo tuttavia in essa l'indice di quel profondo ritmo ascensionale che governa l'intellettualismo delle tre popolazioni maggiori della Jugoslavia.

***

Osservazioni quasi identiche siamo costretti a fare in merito al teatro ceco-slovacco (cèchi, boemi, slovacchi).

Che la storia politica abbia lasciato tracce indelebili nello spirito cèco e nello spirito slovacco è fatto risaputo. Gli uni e gli altri, perduta nella guerra dei Trent'anni la loro indipendenza, furono per tre secoli condannati alla servitù e quindi a quell'attitudine apparentemente passiva che genera il bisogno improrogabile della meditazione e del rifugio in sè stessi. La guerra mondiale ridiede loro finalmente un nuovo stato e una indipendenza quale era stata nei voti dei loro maggiori pensatori, poeti, scrittori, martiri.

La cultura subisce il diagramma della storia civile. Si comprende allora perchè sul principio del sec. XIX essa si risvegliasse, di conserva con la letteratura, e quindi col teatro, ciò che a noi interessa. Ma fu risveglio intimamente nazionale e in direzione esclusivamente patriottica.

Il teatro cèco non conta più di un secolo e mezzo di vita e di sviluppo. Di carattere nazionale nel sec. XIX (romantico, realistico, sociale) diviene più tardi simbolistico, fino a che, giunto ai nostri giorni, assume un contenuto nuovo, e diviene espressione di originali esperienze etiche ed estetiche.

Alle sue origini non incontriamo effettivamente dei grandi esempi e dei grandi nomi, che tali non sono quelli di Vaclav Klicpera, autore di commedie ridanciane, e di Josef Kajetan Tyl, autore di commedie popolaresche. È solo più tardi che una maggior dignità vien conferita al teatro cèco da Josef Fre Kollar, morto nel 1896, e autore di notevoli drammi storici. Ma la età del Kollar acquista facilmente la nozione della importanza del teatro e della dignità di esso, cosicchè prende non solo a coltivarlo, ma a renderlo specchio delle esigenze spirituali della nazione. Grande nazione, in verità, nei suoi ideali nei suoi uomini più rappresentativi, da Giulio Zeyer a J. S. Machar, da Josef Sustra a Smetana, a Drozak, a Novak, a Suk.

Comunque, il teatro, riflesso dal principio delle idee e dell'anima popolare, non è ancora quale il nostro maggiore; ma, dal principio, si presenta subito come avente un solo e perpetuo protagonista, la nazione; e un solo e immutabile argomento, la libertà. Anche oggi, i drammi di Jaroslav Hilbert, che è uno dei maggiori contemporanei (cito il caratteristico *Falkenstein*) hanno quel protagonista e quell'argomento. I quali sono comuni anche ai drammi di Jirasek (*Gero, Lucerna*) e di Stanislao Lom (*Mosè*) e di Theer (*Faetonte*). Il rimpianto, il desiderio, l'aspirazione di un popolo che si sente destinato a un grande avvenire e che fu conculcato fino a ieri, si sente vivo e profondo in coteste opere che, drammaticamente, hanno dei difetti, ma sono animate da una fede fervente.

L'eticità è uno dei caratteri dominanti nel teatro cecoslovacco. Ecco perchè il dramma sociale vi acquista un colore e un andamento tutto proprio, che non ha che vedere

col nostro, spesso sorretto da una tepida e mal sentita fede. *Il padrone del suo servitore* di Jirasek è forse uno dei più caratteristici esempi. Ma tutti i drammi di Hilbert, di Mrstik, di Svoboda, di Preissora, di Kuneticka, vibrano della medesima purità d'intendimenti, delle medesime speranze, del medesimo afflato morale. Si comprende perciò come il sentimento religioso sia venuto a sostenere codesta etica così strenuamente difesa. È questo un altro carrattere originale e peculiare del teatro e di tutta la letteratura cecoslovacca. Le idealità religiose sono il lievito del pensiero di quel popolo, la preoccupazione costante. La speculazione metafisica s'insinua nell'opera di teatro e l'avviva di sè, come forse non avviene nè anche presso i russi. Dovunque si cerca Dio. Da questo sentimento fondamentale son sorti problemi che affaticano i drammaturgi cecoslovacchi, fra i quali va segnalato sopratutto quello relativo all'omicidio. Può l'uomo, il cristiano hussita uccidere in guerra? Il conflitto fra il comandamento divino e la necessità nazionale sta alla base di un gran numero di drammi, ma sopratutto di quelli del Preissora, che desume la sostanza filosofica della sua opera dal pensiero sistematico di Masaryk, il maggior filosofo contemporaneo cèco.

Dati codesti fondamenti speculativi, si capisce quali orientazioni dovè prendere il teatro cecoslovacco durante e dopo la guerra. Durante la guerra, quando era delitto sperare nella liberazione (come, del resto, anche prima) l'arte letteraria in genere, o fu allegorica, o si tenne lontana da soggetti attuali, costretta a sceglierne nella storia, nel mito e nella leggenda. Ciò chiarisce l'opera di Julius Zeyer (i cui maggiori drammi sono senza dubbio la *Salumita*, *Neklan*, *Ruduz*) e di Jaroslav Vrshlicky; anch'egli esule fra argomenti leggendari o storici (*Ippodamia*, *Giuliano l'apostata*, *la Morte di Ulisse*). Dopo la guerra, finalmente libera, la nazione intende ad approfondire le esperienze più diverse, intime, psicologiche, sociali, storiche, filosofiche. Ma prima, durante e dopo la guerra,

il teatro cecoslovacco non dimenticò mai le sue origini, lo spirito che lo informò nei primordi. Cosicchè, non riuscendo a svincolarsene mai, e volendo d'altra parte contendere coi grandi monumenti della scena moderna, si trovò e si trova in quel disquilibrio nel quale abbiamo sorpreso il teatro jugoslavo. Le tendenze più diverse vi fanno conflitto. Il realismo per esempio vi trionfa in Alois Jirasek, il georgicismo qua e là malato di scetticismo in F. X. Svoboda; la mentalità borghese in Emanuel Bozdech; la satira e la rampogna sociale in F. V. Jerabek; il neoromanticismo in Jiri Karasek e in Jiri Mahen; la filosofia della fatalità storica in Victor Dyk e Jaroslav Hilbert, i cui ultimi drammi si muovono sullo sfondo della guerra mondiale; l'idealismo in Otokar Fischer, in Rudolf Krupicka, in Jan Bartos e in F. Zavrel; il psicologismo e l'allegorismo in Carlo Capek.

Tre certamente sono gli autori che oggi tengono il campo con titoli di preminenza, i due fratelli Capek, Carol e Giuseppe, e Frantisek Srámek.

In quanto ai Capek sono recentissimi i drammi *R. U. R.* e la *Vita degli Insetti.* Come la Germania del dopo guerra, la Francia del 1914-16, l'Italia del 1919 imprecarono contro la follia meccanizzatrice, la civiltà industriale del nostro tempo, così la Cecoslovacchia, per bocca dei Capek si è messa a parlare con noi, all'unisono con l'Europa, in questi drammi d'intonazione umanitaria e di carattere utopistico.

La risoluzione dell'amore vittorioso su tutte le bellezze umane e sulla ferrea dinamica sociale, non è nuova; ma in qualche modo sono nuovi i procedimenti tecnici usati dai Capek (gli uomini-macchine, gli esseri meccanizzati, i *Robotins*). Senonchè nel *R. U. R.* non si tratta di una esperienza personale, di un risultato individuale raggiunto in seguito di un travaglio d'idee; la conclusione e la imprecazione non sono di origine dialettica, un superamento di una posizione anteriore, ma appartengono alla moda, ai prodotti del mimetismo intellettuale, scevri di passione e troppo di avanguardia

per essere un risultato di dolorosa intimità. La *Vita degli Insetti* non è sostanzialmente diversa; le farfalle e i farfalloni agitati dal desiderio di godimento come nella vita reale gli uomini e le donne; gli scarabei e i coleotteri affaccendati a mettere al sicuro il sudiciume raccolto, mentre altri insetti insidiano e rubano codesto capitale adunato; le formiche schiave del lavoro, intente ad aumentare la produzione e cacciate in una guerra sanguinosa per due dita di terreno; son cose che potrebbero esprimere una tragica realtà, quando fossero animate da un impeto di dolorosa e irrefrenabile passione. Ma questo manca.

Sostanzialmente il teatro dei Capek è del puro dilettantismo. Tentativo, nel quale è palese il bisogno di aggiornarsi, di raggiungere di colpo un livello che è in verità innaturale per la forza degli autori così come per la traduzione della loro letteratura; ma che tuttavia è giudicato il migliore e necessario. Un'aspirazione, dunque, e un'ansia verso il meglio, che mostra nell'arte cecoslovacca la giovanilità tendente a superarsi, il fiso riguardare dinanzi a sè, che è sempre segno di vita, a differenza dello sguardo accademico volto pietosamente verso il passato. Ciò che è detto pei Capek vale altresì per Frantísek Langer e per Frantísek Srámek, di cui *La Estate,* la *Luna sopra il fiume,* il *Satiro piangente,* significano, nella storia dei generosi tentativi verso una forma di teatro più piena ed universale, uno sforzo di prim'ordine, in cui il simbolismo e l'anarchismo vengono violentati e vòlti verso una fusione, pur non riuscita, con la morale borghese e l'arte realistica.

In un capitolo su Andreieff e in un altro su Gorki e Tolstoi ho studiato due atteggiamenti del teatro russo moderno. Vale la pena di definire l'orientamento del teatro nella Repubblica dei Soviety. Nella Repubblica vi sono due tipi di teatro. Un primo, che mette capo alla *Grande Accademia*

dei teatri, con a capo Stanislawskij, Nemirovic, Nevolin, si distingue dall'altro per il suo carattere di apoliticità. Tende alla esplicazione di tutte le migliori energie artistiche, ha un solido fondamento culturale. Un secondo, che si suol chiamare *gruppo sinistro,* è, al contrario, politico. A capo di esso sta il Meierhold. Meierhold è commissario governativo del *Reparto teatrale.*

Tutti i mezzi che possono esser destinati alla ricerca e alla scoperta di una via nuova del teatro non solo gli sono concessi, ma offerti largamente. Il « *reparto teatrale* » ha creato l'*Atelier dell'arte drammatica.* Giova tener presente il programma dell'*atelier*: realizzare i maggiori e più efficaci tentativi di fusione degli elementi artistici con la propaganda. Il Lunaciarskij, che è commissario per la Istruzione Pubblica, e autore drammatico, apostolo del così detto *teatro comunista,* ha confermato a proposito di ciò, un principio il quale ha anch'esso la sua grande importanza per chi voglia interpretare lo spirito che anima il teatro bolscevico. Il Lunaciarskij dunque ha scritto: « Il teatro vivifica il passato. In nessun luogo il proletariato può imparare a conoscere i suoi predecessori, cioè sè stesso, nel suo passato e nel suo sviluppo embrionale, come nel teatro »; ciò spiega la importanza che i Soviety conferiscono al teatro e il programma e il significato di esso, lanciato dall'*atelier.*

L' *atelier* ha dato in questi ultimi tre o quattro anni una serie di produzioni con carattere di stretta propaganda, come *La lezione dell'insegnamento del lavoro, Il serpente di fuoco* di Krinizkij, poeta bolscevico, *Quasi un matrimonio alla Gogol* di Roslavlef, non che altre produzioni. Tutte quelle produzioni che vengon portate di città in città, di paese in paese nei luoghi più diversi della Repubblica dei Soviety. Date le due nette classi, in cui il teatro è stato diviso, sembrerebbe che la vita teatrale nella Russia dei Soviety dovesse di preferenza intensificarsi e quasi assorbirsi nel 2° gruppo, gruppo *sinistro.* Sarebbe un errore. Tanto profonda, tenace

e straordinaria è ivi la passione per la scena, che accanto alle produzioni recentissime e artisticamente invalidate dalla finalità propagandistica, si realizzano sul teatro, di continuo, in edizioni sempre più suggestive, gli antichi capolavori. Un immenso entusiasmo accompagna quest'operosità di direttori, di artisti, di *regisseurs,* di scenografi, di poeti. Presentemente, il *Teatro dei Sovièty* prepara sotto la direzione di A. Sanin il *Revisore* di Gogol e un paio di tragedie di Schiller; il *Teatro d'arte* l'*Enrico IV* di Pirandello. Teatri dunque ce ne sono, divisi a seconda della funzione cui s'intendono destinati (a Pietrogrado, per esempio, il *Teatro della Satira politica,* il *Teatro della libera commedia* e il *Teatro accademico dell'opera comica*); ma molto spesso le loro finalità vengon perdute di vista; e ciò che finisce col trionfare è l'arte; l'arte, come poesia, e sopra tutto come scenografia. Recentissimi sono gli esperimenti di Alessandro Toirow, il quale ha creato il così detto *teatro scatenato,* o della trasformazione scenica dello spazio statico in spazio dinamico.

La Russia dei Soviety dunque non ha un teatro caratteristico, se si tolgano alcune rappresentazioni popolari che sono specificatamente intese a sollecitare quei sentimenti e quegli insegnamenti dei quali la tirannide centrale conta farsi puntello. Un teatro di propaganda bolscevica si riduce in sostanza a un teatro pedagogico. In termini semplificatori, esso è un teatro di mentalità borghese, quel *secondo grado* di teatro che io ho identificato nella storia ideale dello sviluppo drammatico. Nulla di nuovo e di peculiare. Quanto all'altro, all'artistico, esso è ben noto all'Europa; nè qui è necessario farne oltre parola.

*
* *

Liberate dalla soggezione russa, la Lituania, la Lettonia e l'Ucraina hanno oggi un loro teatro che in qualche modo somiglia, per gli spiriti che lo informano e per l'anima che lo sostiene, al teatro polacco o al teatro cèco e jugoslavo.

La Lettonia conta un grande numero di autori e di produzioni drammatiche. La materia per lo più è folkloristica, quando non storica. L'arte, di intendimento realistico o simbolistico. Lo spirito nuovo v'è penetrato in questi ultimi anni, ma come una violenta folata che non ancora ha opportunamente depositati i germi nascosti nel turbine della sua violenza.

Cito alcuni nomi, e alcuni drammi, dai quali il lettore potrà trarre le sue conclusioni, senza che io mi ripeta ancora una volta.

1° J. Rainis è giudicato il migliore fra gli autori di teatro. I suoi capolavori sono *Giuseppe e i suoi fratelli* (tragedia biblica), *Il Cavallo d'oro* (leggenda popolare), *Ilia Murometz* (leggenda russa).

2° I. Akuraters. Giovane ancora, si è dedicato al genere comico-borghese.

Le sue commedie, *Luogo di cura* e *La figlia del re*, non sono nulla di diverso di una commedia di De Flers e di Caillavet. Con la differenza solo che i due autori francesi posseggono una *verve* la quale manca al grigio scrittore nordico.

3° A. Allunans s'è specializzato nel genere popolare. La sua *Lavandaia* ricorda certe produzioni della Svizzera latina, prive d'ogni significato profondo, mosse solo dalla finalità di rappresentare un certo genere di persone, una classe sociale, un ceto. Se l'Allunans vivesse presso di noi, lo classificheremmo fra i *provinciali* ultraborghesi.

4° R. Blaumans è un eclettico. Il genere drammatico, tragico e contadinesco che si caratterizza volta a volta in ciascuno dei tre drammaturgi sopra nominati, in lui si riassumono senza fondersi; chè egli ora scrive una commedia, ora un dramma di vita popolare, ora una tragedia. Ne sono esempio le tre cose migliori di lui, *Genoveffa* (dramma), *Gli Indiani* (dramma di vita popolare), *I peccati di Caterina* (commedia).

5° Anna Brigader oltre al dramma di argomento sociale svolge ancora con delicatezza trame di leggende locali, fortemente impregnate di agresti profumi (*Aurora, Maija e Paija*).

6° E. Vainovsky. Manifestazioni quasi geniali di una drammatica filosofica a fondo pessimistico, senza tuttavia originali approfondimenti (*Nei nostri cadaveri c'è il nostro futuro*).

7° J. Jaunsudrabin rappresenta drammi quali noi italiani scrivemmo per esempio al cadere del secolo XVIII. Tale è *I Lettoni*, dove il riso diventa ghigno e il ghigno sarcasmo. Del resto il Jaunsudrabin è anche autore di notevoli drammi d'intonazione borghese (*Fiori morti e fiori vivi*).

8° E. Vulfs. Commedie borghesi con sensibili derivazioni paesane e contadinesche (*I supplicanti, La Festa a Skangale*).

All'infuori di questi otto, che sono i maggiori, non ci sono altri drammaturgi degni di nota nella odierna letteratura dei Lettoni. A tirar le somme, ci si accorge che nulla di nuovo, di originale, di particolare e di caratteristico si realizza o appare sia pur germinalmente in quella.

I Lettoni, non ostante i loro frequenti e stretti contatti con la Russia, non hanno da questa tolto nulla che abbia arricchito il loro teatro. Il quale si trova per ciò nel grado di mentalità borghese, o *secondo* nello sviluppo drammatico; ma appieno, e senza il brivido d'una ricerca nuova, senza l'aspirazione a liberarsi e ad uscire dall'imprigionamento che corrisponde così alla spiritualità di quel popolo con una corrispondenza perfetta.

Non diversamente deve dirsi del teatro Ucraino.

Alla fine del secolo XIX esso aveva raggiunto il suo maggiore sviluppo e il suo maggior grado di popolarità. Ma la mediocrità vi si era affermata come la più consona e nel tempo stesso come quella che non ricercava fuori di sè alcun ideale e alcuna rivincita dell'ulteriore sull'empiria.

La drammatica di Kropivnitzkij e di Karpenko-Karij segna il vertice del borghesismo raggiunto e toccato sul finire del sec. XIX. L'influsso latino occidentale vi si sente in modo

palese. Alla stessa guisa si sente nei tentativi di commedia allegra di Basilio Gogol. Non appena, poi, ci fu una volontà di rinsaldare il teatro alla psicologia e alle aspirazioni nazionali, non appena cioè il Kotliarevskij scrisse la *Natalka Poltavka* (1919), subito ci si avvide che, se nel dramma guadagnò in intensità la rappresentazione del costume e dell'ambiente, la espressione largamente umana, universale del sentimento e del pensiero venne immediatamente a restringere i suoi circoli, fino quasi a ridursi a un piccolo ambito, trasferito nei piani più remoti del dramma. La tradizione di *Natalka Poltavka* domina oggi ogni produzione teatrale. C'è oggi, in altri termini, il fermo volere e la tendenza a rappresentare ambienti, cose, spiriti, psicologia, strettamente locali. Lessia Ucraica, Olesse, Vinnicenko sembra che solo in apparenza vogliano rompere il giogo di Kotliarevskij. In realtà, non ostante essi tentino vie superficialmente nuove (il simbolismo e l'espressionismo) pure sono legati indissolubilmente al capolavoro della loro letteratura drammatica, dal quale provano fatica a discostarsi.

Il teatro ucraino, per queste ragioni, non esce dall'orbita del teatro borghese.

Più originale, e animato da un fremito nuovo, in taluni autori addirittura europeizzato, è il teatro lituano.

In quel misto di popolazioni cristiane e pagane, la passione drammatica fu viva fin dal medioevo. I *Dainos,* o canti popolari epici, hanno già ricchi elementi drammatici nella loro compagine fantasiosa. Gli usi e i costumi, i riti nuziali, battesimali, funebri, sono tutti impregnati di drammaticità. Il rito nuziale, per esempio, è una vera e propria rappresentazione, in cui gli sposi, gli intervenuti, i parenti, son tutti, per l'occasione, trasformati in attori. *Parti* e dialoghi ben definiti e preordinati spettano loro, come si trovassero su un palcoscenico. Del resto una consimile usanza accompagna identicamente tutte le maggiori manifestazioni della vita. Il

dramma dunque in Lituania è una necessità, dirò così, della psicologia popolare. Occorreva che qualcuno lo infrenasse e lo purificasse facendolo assurgere a una qualunque zona d'arte. Fu questi Donelaitis (1714-1780), il poeta che contribuì potentemente non solo alla rinascita letteraria lituana, ma alla creazione del dramma d'arte. E per merito suo tutto il secolo XIX va arricchendosi, di decennio in decennio, di drammaturgi, e se oggi si possono nel suo paese contare due o tre poeti che hanno potuto in qualche modo raggiungere il livello del teatro europeo.

Non parlo di Vilkutaitis (autore di un'*America al bagno*, povera commedia popolare), nè di Yasnikaitis (i cui *Uomini affamati* sono uno dei tanti drammi a fondo e a intendimento sociale, che non si eleva dalla farragine dei suoi consimili); parlo invece di Juozas Gerbacauskas e del Viduanas, che appartengono a questi ultimissimi anni. E difatti il primo, col suo simbolismo trascendentale, col suo misticismo religioso (la *Dannazione,* la *Liberazione, Il Jerofante Johannes*), sembra intenda a profondersi nella speculazione filosofica, e a far dell'arte il mezzo di una rivelazione di *al di là*, che si muove oltre la sfera e lo schermo del sensibile. Se dovessimo raccostarlo a qualcuno del nostro occidente, penseremmo a Maeterlinck o a Claudel. Il secondo, con le *Ombre degli Avi, L'uomo per gli altri, Tempesta, Il fuoco sacro* (quest'ultimo un mistero foggiato secondo la maniera medioevale), pure adattando la sua visione d'arte a scopi e intendimenti nazionali, quindi limitati e contingenti, è spesso padrone di contenuti vastissimi che egli riplasma secondo le leggi interiori d'un intenso simbolismo. Il Gerbacauskas e il Viduanas sono per tutto ciò da ritenersi i due campioni maggiori del teatro lituano contemporaneo, che, se tentenna ancora e si svolge nell'ambito di un popolarismo estraneo omai alla nostra mentalità occidentale, mostra non ostante per segni evidenti il suo slancio e la sua tendenza a un necessario superamento.

*
* *

Due letterature, la finlandese e la islandese, rappresentano anch'esse codesto slancio e codesto bisogno di superamento intimamente avvertito. L'impulso verso la europeizzazione è tuttora un desiderio e un moto irrealizzato in Islanda. Pur tuttavia esiste e sta a significare un travaglio che dovrà per forza trovare o presto o tardi il suo sbocco naturale in forme nuove, che saranno naturalmente vissute e rifoggiate in modo concreto.

È a J. C. Poestion che dobbiamo una qualche luce sulle condizioni letterarie dell'Isola, di cui poco o nulla si conosceva in precedenza. Ora sappiamo, grazie appunto a Poestion, il quale ha aperto la via a pochi sì ma coscienziosi eruditi, quanto e quale sia stato in Islanda il contraccolpo delle varie rivoluzioni artistiche europee. Non una di esse, dal romanticismo ad oggi, le rimase indifferente, quantunque la cultura vi conservasse sempre il suo carattere nazionale. Si tratta effettivamente di un paese, dove l'influsso del clima e della natura dei luoghi non è facilmente sopprimibile. Un mare tempestoso, un orizzonte di ghiacci, un cielo arrossato dai vulcani, una terra che si estende per chilometri e chilometri in forma di deserto di lava e di steppa. La lirica è il fiore naturale di questo luogo; una lirica grave e risonante d'una profonda malinconia; canto d'intonazione elegiaca e funebre: Benedikt Gröndal, Mathias Joshumsson o Steingrimur Thorsteinsson. Il teatro, come il romanzo e la novella, vi è agli inizi.

È Giorgio Brandes che coi suoi scritti critici vi ha introdotto la modernità nella drammatica. La sua opera effettuale e il teatro di Ibsen vi sono stati efficaci esempi. Si comprende per ciò come, se effettivamente nulla di originale, nel senso creativo, sia ancora apparso in Islanda nei calchi ef-

fettuati sui due maggiori modelli (nulla di originale, in quanto sia Ibsen che Brandes sono tròppo connaturati al loro suolo, alla loro terra, alla natura e alla psicologia della loro stirpe per offrire un vero e proprio germe fecondante), tuttavia la predilezione medesima che si è dimostrata per l'uno e per l'altro sta a indicarci lo spirito degli isolani che in realtà cercano di trascendere sè stessi e la loro tradizione. Sempre svoltasi a specchio delle maggiori letterature europee, quella Islandese accusa oggi col suo teatro i suoi interiori bisogni, l'intendimento e l'aspirazione verso una condizione migliore che è nello istesso tempo una promessa. Hannes Hafstein, che si foggia su Ibsen, Gestur Pálsson che da Brandes assume la materia e la tecnica, Thorsteim Erlingson che fonde insieme varie ispirazioni, hanno cercato di dare al teatro di Islanda una voce e una vitalità nuova. Hanno compiuto bensì dei tentativi, dei quali, a parte i 70.000 abitanti dell'Isola e la Danimarca, tutta l'Europa ignora l'esistenza; ma dei tentativi rivelatori d'una insaziabilità e di una incontentabilità che è segno di sviluppo e di feconda giovinezza.

***

Assai migliori, sebbene identiche per la sostanza, sono le condizioni del teatro finnico. Anzi tutto, lo stato oggi favorisce e appoggia con sovvenzioni la istituzione dei teatri (ciò che non gli era stato possibile durante la unione con la Russia); in secondo luogo più larghi e più frequenti si son fatti gli scambi intellettuali; per modo che l'interesse artistico, e pel teatro in ispecie, è cresciuto. A differenza di quel che s'è constatato in quasi tutte le letterature minori, gli ideali degli odierni scrittori finnici sono essenzialmente artistici. Il neo-realismo domina la poesia, il romanzo, la novella, la scena. L'influenza di Ibsen, come in tutto il vasto territorio nordico, anche qui è intensa e attiva. Se non che, oltre che di Ibsen, la Finlandia muove pure essa i suoi passi sulle orme di Augusto Strindberg.

Notiamo un fatto caratteristico, che ha il suo significato, di cui non può sfuggire il valore. In quasi tutte le città, sono sorti i così detti *teatri operai,* il cui repertorio non è sempre popolaresco. Spesso è anzi letterario. In questo caso, è sempre Strindberg l'autore preferito.

Ma chi parla di teatro della Finlandia occorre separi distintamente il teatro in lingua finnica e il teatro in lingua svedese. In altri termini, le regioni di popolazione svedese hanno un teatro loro proprio, che per ciò che concerne rappresentazioni, *tournées,* ecc. dipende direttamente dall'*Unione teatrale svedese* con sede in Helsingfors; mentre le popolazioni finniche hanno per conto loro scrittori, edifici, impresari, che non hanno nulla di comune coi primi.

Rappresentano il teatro finnico propriamente detto scrittori di valente e talvolta sorprendente ingegno, a chi pensi la quasi solitudine in cui vive quella regione. Fra i meno recenti (appartenenti alla fine del secolo XIX) s'ha da ricordare Alexis Kivi (il maggiore di tutti), a cui si deve la commedia classica, quella in cui la tradizione s'è incanalata, trovandovi la sua forma perfetta, *I calzolai di campagna.* Ma siamo ancora nel genere borghese, nella mentalità che non presenta nulla di straordinario e si accontenta del mondo in mezzo a cui vive senza tentare esplorazioni o ricerche nel campo dell'imprevisto o del nuovo. Fra i viventi, non è possibile tacere di Eino Leino, i cui drammi *Lalli* e *Simo Hurta* sono, più che due tentativi, due affermazioni di una spiritualità affannosa e affaticata dai problemi che travagliano nel più intenso mondo europeo la nostra anima aperta ad ogni speculazione metafisica. Sulla medesima linea si trova Arvid Järnefelt, il quale tuttavia non tocca la intensità del Leino.

Quantunque famosi nel loro paese, sono insignificanti per noi e per le nostre ricerche, i rappresentanti del genere popolare (commedie) quali Teuvo Pákkala (autore di una *Tukkijoella* di nessun valore) o Järviluonna, il cui *Pohjalaisia* è

un comune e volgare dramma di contaminazione storico-sociale. Significantissimo invece (e da porsi insieme al Leino o al Järnefelt) è l'Haarla, il quale recentissimamente ha introdotto in Islanda le forme e i modi del teatro *espressionista tedesco.*

Il teatro svedese in Finlandia conta scrittori in gran numero. Si potrebbero ricordare Hjalmar Procopé, Arvid Mörne, Einar Holmberg, Runar Schildt, Adolf Paul (autore di un segnalabile *Re Cristiano II*), Mikael Lybeck (la cui *Lucertola,* o il cui *Schopenhauer,* per non dire del *Rosso Andrea* e di *Fratello e Sorella* o della *Dinastia Peterberg,* rivelano contemporaneamente l'influsso di Strindberg e della scena borghese di Francia); ma, se si volesse conoscere lo scrittore che meglio d'ogni altro rappresenta lo sforzo di modernizzazione (poco di nuovo c'è in verità nei precedenti) bisognerebbe leggere i drammi di Peer Lagerkvist, di cui il teatro svedese di Helsingfors rappresenta a preferenza lavori di originale sviluppo e concezione. La qual cosa fa pensare a un bisogno di novità avvertito anche in quei paesi dove, in merito al teatro, si vanno compiendo istaurazioni degne delle grandi città europee. Così per esempio, come avverte *La Nya Argus* (che è la miglior rivista in lingua svedese che si pubblichi in Finlandia) ivi la scenografia s'è già messa sulle orme di Craig e di Reinhardt, ciò che, per esempio, l'Italia ancora non si sogna di fare.

Un ben inteso spirito di novità, un indirizzo consapevole verso una più intensa spiritualità, tentativo quasi pienamente riuscito di europeizzazione; ecco ciò che il teatro finlandese sta a rappresentare fino a tutt'oggi.

***

È qui il momento di parlare del teatro neo-greco. Ma occorre una osservazione preliminare. La greca è oggi tutt'altro che una letteratura trascurabile. Uomini come Lambros Por-

phyras, Giovanni Gryparis, Costis Palamas, Angelo Sikélianos la rappresentano non solo degnamente ma luminosamente; in quanto essi hanno ricondotto la lirica, che trattano da maestri, alle altezze della maggior lirica del continente. Scrittori e pensatori come Giovanni Psichari ne hanno risolto l'intimo problema linguistico, determinandone il profondo e fecondo rinnovamento. E questo non è tutto; Psichari, il Porphyras, il Malakassis, il Palamas, il Drossinis, e il Karavas, ne hanno rinnovata anche la contenenza, avviandola alla ricerca e alla risoluzione di problemi che interessano lo spirito nelle sue idealità trascendenti e nelle sue immanenti generalità. Più ancora; la letteratura greca e tutto l'ellenismo sanno oggi meglio che mai di dover conciliare a ogni costo (e su questa linea lavorano) la cultura antica con le grandi correnti contemporanee europee. Sanno che la cultura antica (la bizantina compresa) non può esser rimossa come un ingombro sovrapposto; essendo essa respiro dello stesso respiro, anima dell'anima. E che, per ciò, essi hanno l'obbligo di fondere in unità Sentimento e Ragione, Fede e Intelletto, Natura e Spirito.

In altri termini, la cultura greca si trova con esatta coscienza avanti allo stesso problema che dovè già vittoriosamente affrontare ai tempi di Plotino e di Michele Psello; salvaguardare cioè la preminenza dello spirito senza separarlo dalla Natura, liberare lo Spirito dalla Materia, senza sottilizzarlo troppo per non vederselo vanire a guisa di nebbia. Ebbene, mentre i lirici maggiori e i pensatori hanno penetrato la gravità del loro compito, il teatro in genere non riflette ancora la luce di questa risoluzione ideale. C'è in Grecia un teatro di prosa e un teatro di poesia; ma l'uno e l'altro mediocri. Nelle manifestazioni generali, s'intende, chè anche qui s'incontrano le lodevoli eccezioni. Parecchie sono le compagnie che agiscono ad Atene, tra le quali la *Kotopuli,* la *Kivelli* e quella del Conservatorio nazionale; ma nessuna ha rivelato ancora il capolavoro. Esteso il repertorio, ma non mai eccel-

lente. Persiste ancora, quantunque poco accetto al pubblico, il genere così detto neo-classico. Il Vernardakis, il Rangavis, lo Zampelios, il Coromilas, il Paparigopoulos, il Vasiliadis, una generazione fa, ne furono i maggiori esponenti. Oggi lo sono scrittori che nulla di meglio dei loro predecessori hanno ancora dato alle scene. Alludo allo Xenopoulos, al Peressiadis, al Nirvanas, al Lascaris, al Dimitracopoulos, al Potamianos, al Moraitinis, all'Horn, allo Tsokopoulos, e a Spiro Melas; i quali tutti indistintamente si ispirano ad avvenimenti d'indole domestica, ai costumi locali, a idee politiche e sociali, senza mai sboccare in una zona di superiore speculazione che sia l'atmosfera ove si attingono e vivono i grandi pensieri.

D'altra parte, se il demotismo, e il provincialismo borghese offendon gran parte della produzione drammatica degli scrittori sunnominati, non mancano belle e notevoli eccezioni. Le si debbono sopra tutto ad influenze francesi, italiane e russe. Deve sopra ogni altro al D'Annunzio la eroicità, e al Kipling la passionalità del suo teatro, Kostis Palamas che i Greci chiamano appunto il D'Annunzio ellenico. Il suo *Tre volte nobile,* dramma non adatto alla scena, ma superbamente lirico e sprazzato di grandi luci ideali, è un'alta manifestazione del suo ingegno. Non è frequente incontrare una concezione che come codesto dramma riesca a fondere in bella unità il realismo e l'alto volo lirico. Costantino Cristmanos, morto nel 1915, segnalato quale riformatore del teatro neoellenico, che egli liberò definitivamente dall'arcaismo e dal bisantinismo, ha un dramma, *Tre baci,* dove meglio che altro appare la influenza dei simbolisti francesi sposata a certo realismo italiano della maniera di Bracco. Anche Spiro Melas, già menzionato, laddove ha sentito la suggestione dei russi, ha scritto quel gioiello che s'intitola *Camicia rossa,* e dove ha sentito quella di Ibsen, ha scritto il *Figlio dell'ombra,* dramma in cui troppo evidente si vede di là dal protagonista la persona di Osvaldo Alving. E estetizzante, con tendenze

decadenti, appare il *Petro Charides* di Pantelis Horn; come leggendari alla guisa dei simbolisti, ma profondi e sentiti, sono il *Capomastro* e *Con ogni sacrificio* di Nicola Casanzakis. Ma non sempre si notano codesti buoni propositi. Spesso, e sopratutto il teatro delle Isole Jonie, la scena neogreca risente persino di Giacosa e di Niccodemi. Niccodemiano (è tutto dire) è Gregorio Xenopoulos; tendente al genere di Roberto Bracco è lo Tsocopulos; sardouiano, quindi più robusto, ma più vuoto, è Miltiades Jossif. Non vale indugiarsi più a lungo. Scrittori di avanguardia, o comunque intesi a opere di profonda e ampia ispirazione, il teato neogreco non ne conta. Di avanguardia sì, ma di limitata ispirazione sono infatti e Giovanni Cambissis (il cui *Anello della madre* ha il sapore di un dramma di Verhaeren), e il Culuvatos (il cui *Davanti agli uomini* è piuttosto una intenzione che una realizzazione).

Il teatro rumeno attinge la sua prima gloria con J. L. Caragiale, la cui attività più intensa è segnata dal decennio 1870-80. Contemporanei di lui, V. Alexandri e M. Millo composero le prime commedie e farse sentimentali drammatiche e liriche di colorito francese; Mattei Rousson, quel dramma *Degli occhi nelle tenebre,* che rappresentato a Parigi, con enorme successo, è giunto perfino alle plebi in una realizzazione cinematografica; e Rossetti-Roman, ebreo emigrato dalla Polonia, autore di un forte dramma psicologico e sociale, *Manasse,* ove pone e vuol risolvere il problema dell'assimilazione delle razze.

Non vale qui ricordare che la letteratura romena conta scrittori insigni. Sono noti il Bolcesco, il Boliac, il Ghika, il Bolintineanu, il Hasdeu, il Negruzzi, l'Odobesco; e sono poeti tradotti omai nelle lingue maggiori d'Europa, l'Eminesco, il Vlahutza, Duilio Zanfirescu, Stefano Delavrancea, Alessandro

Macedonski. Emilio Garlaneanu, il delizioso novelliere, non c'è bisogno io lo presenti sia pure con una parola.

Ebbene, non ostante che la letteratura, a cui Carmen Sylva diede i suoi bei canti appassionati, sia da più che un secolo una grande letteratura, il teatro vi rimane ancora impigliato nelle vecchie forme e nei decrepiti schemi. Questo fatto, già osservato presso quasi tutti i popoli, ha il suo profondo significato. La Romania può aver avanzato in quei generi letterari che si rivolgono sopratutto alle classi e alle persone colte; o, se non altro, alla osservazione e alla pacata riflessione; ma è rimasta sostanzialmente statica nel campo teatrale. Ha attinto a De Flers con A. de Herz; ma De Flers è proprio una conquista a rovescio. Ha raggiunto il psicologismo del dramma borghese con qualche espressione di poesia sintetica nell'opera teatrale di Adriano Maniu, di Scarlat Froda, di Camillo Petrescu e di Igena Floru. Ma la psicologia francese e borghese, mal contemperandosi col sintetismo, ha generato piuttosto dei mal riusciti tentativi che delle realizzazioni durevoli e salde. Ha invaso il campo del dramma di società di tipo parigino con l'opera di Ossip Dymow; ma il *Nyu* è una commedia di lacrimevole mediocrità e di intollerabile banalità.

Ha finalmente tentato la modernizzazione più piena coi recentissimi drammi di Victor Eftimiu (*Don Juan, Prometeo*), evocatore del mito e della leggenda, espressionista volenteroso più che geniale. Ma l'Eftimiu sa piuttosto concepire che realizzare. Victor Jon Popa, da ultimo, il giovanissimo pittore, a cui si deve la *Cerva* (la commedia è appunto di quest'anno) appartiene solo al campo delle promesse.

Il teatro romeno, come quasi tutto codesto teatro che io ho chiamato di *provincia,* non fa nè anche esso una eccezione alla regola e dimostra quanto gli altri la legge di sviluppo da me segnalata al principio.

*
* *

La dimostrano, come brevemente dirò, anche il teatro turco, bulgaro e svizzero.

La letteratura turca è essenzialmente narrativa e lirica. Il teatro propriamente detto si può dire vi manchi.

Dove esso c'è, è d'influsso e di tipo francese. Nessuna impronta particolare, nemmeno etnica, lo individua; nessuna originalità, se si tolga il soverchio insistere su questioni affatto estranee all'arte e che assommano tutte nel programma del nazionalismo locale. Fino al 1900 la scena così detta cólta non si scostò dalla scena trionfante parigina. Il borghesismo vi dominò indisturbato. Fu dopo il 1900 che l'opera di Abdul-Hak-Hamid introdusse qualche novità, avendo Abdul adottato il genere tragico, sempre però caratterizzato dalla maniera occidentale. Nazionalismo, ma non nazionalità. Anche Abdul-Hak-Hamid naufraga nel generico.

Si cita come uno dei pochi capolavori *La Civetta* di Halid Fahre. Ma anche *La Civetta* rientra nella cornice del teatro di tipo francese. E così *Luogo di pena,* altro celebrato dramma di Ahmed Noury, e *La bella avventura* di Tahzin Nahd.

La drammaturgia di Rechad Noury è a sua volta imparentata strettamente a tutte codeste opere senza fisonomia propria. Il teatro turco manca di ogni carattere specifico di qualsiasi slancio verso forme più complesse, più profonde e più consone al nostro intellettualismo occidentale. Non è qui il caso di citare il teatro di Karagöz, o delle ombre, cinese e burattinesco, in quanto Karagöz (il Pulcinella di Stamboul) appartiene assolutamente al teatro popolare. Nè anche esso d'altronde, è originale. Karagöz è l'antico *mimus calvus* sopravvissuto a Bisanzio, dopo la ruina del mondo classico, e passato con la conquista dell'impero d'Oriente operata dai Turchi, a Costantinopoli. Del teatro turco, pertanto, non

possiamo parlare che come di un teatro statico che esiste solo per mimetismo e manca di qualunque impulso interiore, di qualunque spinta profonda che possa ricercarsi e sorprendersi come la ragion d'essere di esso. È un fatto di moda letteraria, non una espressione dello spirito che si obbiettiva per riconoscersi.

Migliori sono le condizioni in cui, sempre stento e gracile, vive il teatro bulgaro. Anche la letteratura bulgara è essenzialmente narrativa e lirica. Per di più, è giovanissima e mancante di tradizione. Ond'è che, se i teatri della Bulgaria esistono come istituzione, essi sono costretti a rappresentare piuttosto lavori stranieri, francesi, inglesi e italiani tradotti, che non nazionali. Non mancano nomi, ma sono indici di mediocrità, e quindi, anche apprezzati ed esaltati in patria, osservati a lume di critica, sono privi di valore universale, sia pure minimo e nemmeno potenziale. Vassil Drumett (la cui attività corre dal 1860 al 1880) è autore di un *Franco l'assassino dello Zar Assen*, opera che, scritta nel periodo anteriore alla indipendenza, desta sempre nel facile pubblico ammirazione ed entusiasmo. In sostanza si tratta di un dramma storico della vecchia maniera e null'altro. Il dramma storico, come quello che offre di già la materia bella e svolta e che contiene elementi facilmente destinati al successo, è il genere meglio accetto e più diffuso in Bulgaria, Mediocrissimi autori, quali Ivan Kirilloff, Ziril Christoff, D. Sterett, lo coltivano senza passione e senza intendimento di riformarne la compagine e la significazione. Voglio dire che il dramma storico, quale fu trasformato presso di noi, per esempio dal D'Annunzio e dal Benelli, non è nè anche una intenzione nella mente di codesti scrittori. Si parla come di due belle opere, dell'*Ivaino* e del *Borislav* di Ivan Vazott, morto appena tre anni fa; ma Ivan Vazott non deroga, non ostante lo strepitoso successo dei suoi drammi, dal metodo e dalla forma vecchia dei suoi predecessori. Non per ciò in altro campo manca qualcuno che aspira a una nuova e più mo-

derna espressione drammatica, chè anzi deve segnalarsi Antonio Strascimiroff, poeta di fama, autore di un *Vampiro,* rinomatissimo dramma, dove la leggenda genuinamente bulgara ha trovato una netta espressione di poesia. Lo Strascimiroff ha dunque il merito di aver avviato il teatro nazionale verso la nobiltà che gli era e gli è interdetta dai drammaturgi della storia. Anche l'Ivaroff, con la *Eco perduta* e con *Il Tuono* (commedie di apparente sviluppo borghese), si volge verso la leggenda che introduce e fonde con una serie di avvenimenti realistici, in modo da sublimar questi e da esprimerne dall'intimo quell'*al di là,* che altrimenti non si rivelerebbe. Simbolici in parte, *Il Tuono* e la *Eco perduta,* rappresentano un genere intermedio fra il nudo realismo dei precedenti, e il simbolismo di P. U. Todoroff (di cui *Le Nozze del Drago, I Muratori, La Samodiva* sono tre notevoli esempi di trasformazione per via di simboli della leggenda popolare in profonde verità universali), o di Vladimir Nassacoff (bella e riuscita è la sua *Dalila*), o di Ivan Groseff (la cui *Coppa d'oro* di intensa ispirazione mistica rivela uno squisito sentimento d'arte), o di Karagioff (il cui capolavoro, *La Santa,* ha momenti di vibrante drammaticità e di commovente liricità), o di Liudmil Stoianoff, l'autore di un celeberrimo dramma *Tomiris.* Si dice che il *Tomiris* sia la più perfetta opera della drammatica bulgara. Ed effettivamente il sapientissimo accordo dei motivi popolari leggendari e colti, la acuta indagine psicologica, la spiritualità che vi è diffusa, la ricchezza del colorito locale che si illumina sopra un fondo di universalità, sono dei tratti che giustificano il giudizio di cui quel dramma si fregia. Ma il *Tomiris* e l'*Apollo* e il *Mida* dello stesso autore non raggiungono la travagliata interiorità dell'*Uccello blu* e del *Cuore di porcellana* di B. Donovsky, il rappresentante del teatro di avanguardia in Bulgaria; e pel quale è possibile trarre un pronostico favorevole circa le sorti e gli avviamenti di tutta la letteratura bulgara. Nella quale influssi specialmente francesi e tedeschi

sono attivi e presenti; ma non è detto che sempre, nè il Donovsky, nè gli altri minori che accennano a mettersi sulla strada di lui debbano rimanere in condizioni di tutela e non piuttosto agguagliare la propria spiritualità a quella europea. La Bulgaria, quantunque nel campo letterario ancor giovanissima, ha riserve di attività e aspirazioni che mostrano la sua potenza di futura conquista e la capacità di futuri superamenti. Così come è ora, essa già va liberandosi dalle forme tradizionali e borghesi, obbedendo alla interiore necessità che la sospinge verso orizzonti più ampi e più consentanei all'anima moderna.

Nessuno sforzo inteso a codeste conquiste si osserva al contrario nella patriarcale Svizzera, francese o tedesca.

Chi vuol farsi un'idea del teatro nella Svizzera francese, deve immaginarsi alcun che somigliante alle rappresentazioni celebrative, di ispirazione storico-patriottica, quali si avrebbero presso di noi in occasione di una grande ricorrenza, di un centenario nazionale, o che si voglia. Il *Festspiel* è la forma più in auge. Daniel Baud-Bovy e Filippo Godet ne sono i padri nobili. Il campione più celebrato, Adolfo Ribaux. Temi, a mo' di esempio, *Carlo il Temerario, La Regina Berta, Giulio Alpino duumviro di Aventicum* (*Charles le Téméraire, La Reine Berthe, Avenches,* sono appunto tre *Festspiele* del Ribaux). Si tratta di rappresentazioni popolari, atte ad infiammare il sentimento nazionale dei buoni abitatori di Ginevra, del Vaud o del Neuchâtel. Nel Vaud s'incontrano qua e là commedie propriamente dette; ma siamo agli ultimi avanzi della scena parigina rimessi a nuovo. Le *vaudoiseries* di Benjamin Vallotton, di costumi e brillanti, sentimentali e umoristiche, ne sono un esempio.

Nel Newchâtel, il dramma *antimomier,* che vuol essere di avanguardia, rivela come ancora nulla di nuovo ci sia in quelle abborracciature che hanno tuttavia una loro orgogliosa pretesa. E nessuno prenderà per moneta di buona lega il similoro dei drammi di Wilhelm Ritter.

In condizioni simili versa la drammatica nella Svizzera tedesca. Analoghi *Festspiele* vi celebrano eroi e avvenimenti nazionali (Guglielmo Tell, la fondazione della confederazione ecc.); e che si svolgono anche, come nei cantoni francesi, non in forma organicamente scenica, ma come un succedersi materiale di quadri indipendenti e senza intreccio. Analoghi drammi storici ma presentanti dei tratti di genialità, sono quelli dello Stegmann, di Arnoldo Ott, o di Adolfo Frey.

Un tentativo per di più, che corrisponderebbe alla inclinazione *antimomière* francese, di dramma filosofico.

Lo si deve a Victor Widmann, il cui teatro è quello che i tedeschi chiamano *antico-moderno*, intendendo di forma classica (diciamo *tradizionale* e *accademico*) e di contenuto attuale (e diciamo, nel caso nostro, non esplorato e non compreso). La morale, la storia, la realtà, le passioni umane ne sono i temi. Molta noiosa erudizione, molto apparato di scienza e di dottrina. Poco o nulla v'è di vivo, di veramente e intimamente drammatico. Il teatro filosofico della Svizzera tedesca non avendo altro da presentare a una rassegna d'ordine generale, quale la nostra, che lavori come l'*Al di là del bene e del male, La Musa dell'Aretino* o *Il Santo e le Bestie,* fa una ben magra figura e implicitamente confessa di essere teatro di provincia in ogni sua manifestazione. Forse, quello della Svizzera latina e tedesca è il teatro più provinciale, nel significato peggiore, che possegga l'Europa contemporanea. Esso veramente non indica altro che un fenomeno di moda.

C'è una letteratura della quale solo pochi studiosi sono oggi a conoscenza, la letteratura yddisch, una varietà e una sottospecie della letteratura ebraica. Solo presso i grandi conglomerati del popolo ebreo è possibile incontrare la lingua e la letteratura yddisch. Negli ultimi cinque secoli codesti conglomerati vissero in Polonia, in Galizia, nella Russia me-

ridionale, in Ungheria, negli Stati Uniti d'America. Ivi la letteratura e la lingua yddisch fiorirono e fioriscono tuttora. È bene metter subito in chiaro che fra yddisch ed ebraico corre un divario immenso. Questo è lingua e letteratura scritta nella lingua tradizionale e pura; quello è una sorta di gergo venutosi formando a poco a poco nelle comunità ebraiche. Passando da un paese all'altro, queste abbandonavano la lingua dell' uno per adottare quella del nuovo. Si venne così costituendo con l'andare del tempo un dialetto misto ed ibrido, sempre sullo schermo tradizionale del fondo ebraico, in cui tedesco, polacco, russo e inglese si fusero in uno strano miscuglio. Gli ebrei, fino al sorgere del Ghetto (sec. XVI) parlarono sempre la lingua delle nazioni ospiti. Ma, una volta sorto il Ghetto, conservarono la lingua germanica, e la svolsero, a modo loro, separati dal resto dei parlanti. Questo germanico ebraicizzato lo portarono poi in Polonia e in Russia, cosicchè lo arricchirono di elementi desunti da queste due nuove lingue.

Indi il complesso già tanto misto lo trapiantarono negli Stati Uniti. Solo così si spiega la costruzione di questo edificio linguistico che non ha riscontro nel mondo.

Ora occorre notare che in yddisch si pubblicano quotidiani a Varsavia e a New-York, riviste di letteratura e d'arte, opere filosofiche e scientifiche, romanzi, poesie, drammi; e che, sempre in yddisch, sono stati tradotti non pochi fra i capolavori mondiali, di Shakespeare, di Marx, di Dostojewski, di Spencer, di Nietzsche, di Bakounine, di Tolstoi, di Goethe.

Letteratura ebrea e letteratura yddisch vivono nei Ghetti; ma d'una vita rigogliosa e potente, con scopi e finalità in apparenza diversi e in sostanza comuni. L' unica differenza è che la ebraica si rivolge alle persone colte, la yddisch ai semplici e alle donne, per cui non si ritenne necessario lo studio della Legge (Pentateuco e Talmud). I bisogni intellettuali di costoro vengono e vennero così a esser soddisfatti.

Altra notizia preliminare e necessaria. È del 1507 il primo

libro pubblicato in yddisch (*Storia di Bova* di Elia Levita); a cui seguirono favole, racconti, traduzioni della Bibbia, leggende talmudiche, ecc. Nel sec. XVII non mancano liari di ispirazione laica (storie, cronache, romanzi). Ma è solo col secolo XIX, cioè col risveglio spirituale delle donne ebree, che la letteratura yddisch divampa in una numerosa esplosione di scritti.

« Nonno », come gli ebrei lo chiamano, della letteratura yddisch è Abramovic (1836-1918; più noto sotto lo pseudonimo di Mendel Mocher Sforim).

È a lui che si deve la più fiera requisitoria contro l'*illuminismo,* scritta quando dall'*illuminismo* gli ebrei si ritraevano nauseati e disillusi (2ª metà del sec. XIX). Accanto e contemporanei di Abramovic, incontriamo nel secolo scorso e nostro quattro grandi scrittori in lingua yddisch: Rabinovic (il cui pseudonimo Sciolom Alechen è quello ond'egli firma i suoi libri), umorista profondo e pensoso; Rosenfeld (poeta della riscossa sociale); Izkak Keib Perez, mistico e cupamente religioso: Sciolom Asch, poeta delle folle, l'amico del popolo.

I problemi spirituali prospettati da questi scrittori non sono molti. L'yddisch, in quanto rimane nel campo popolare, n'è povero e quasi privo. Gli argomenti sono essenzialmente ebraici; la filosofia è nel più rigoroso dei modi religiosa e mosaica.

Detto ciò si può facilmente comprendere lo scopo, la finalità, il carattere e la contenenza del teatro. — Anche sul terreno del teatro, fra l'yddish e l'ebraico sussiste quest'unica differenza, che il secondo è cólto e si volge a uomini di pensiero; il primo è popolare e parla piuttosto al sentimento che alla ragione. Basterebbe mettere in rapporto l'*Ossessionato* (il famoso dramma *ebreo* rappresentato in Francia, Belgio, Austria, Germania, Inghilterra con immenso successo) di An-Ski, e *Il Dio della Vendetta* yddischistico di Sciolom Asch (rappresentato due volte in Italia, nel 1913 e nel 1923

dal De Santis, il quale, per non averne ben compreso gli intendimenti, lo deformò su una linea caricaturale). Comunque, dai primi tentativi medievali (i misteri) tratti dal libro di Ester, giù giù per il Rinascimento, l'epoca della Riforma e della Rivoluzione, giungiamo fino ai sec. XIX e XX. Durante la fine del XIX e il primo ventennio del nostro secolo incontriamo alcuni autori drammatici yddisch che debbono essere ricordati. Sciolom Asch, anzitutto, or ora nominato, al quale, oltre *Il Dio della vendetta* si debbono altri importanti e impressionanti drammi, come *La Peccatrice, Il Ritorno, Contro corrente, Sabbatai Zevi*; drammi di un realismo possente e impregnati di un'ebraicità ossessionante; Sciolom Alechem, realista anch'esso, e più vicino a noi, morto nel 1919; Pinski, la cui *Famiglia Zvi* è un quadro vigoroso della moderna lotta sociale; Gordin, che nella lotta sociale diede anche un magistrale affresco nel *Michel Efros*; e Izkak Keib Perez, di cui *Una notte sul mercato, La catena d'oro, Le sorelle,* rappresentano una vasta trilogia a fondo eminentemente romantico e religioso.

Le finalità di codesto teatro sono le medesime di tutta la letteratura yddisch in genere. Giova però fermare alcuni punti, specificando meglio.

1° Non è vero che il teatro yddisch-ebraico (ciò che potrebbe facilmente ed erroneamente inferirsi) significhi un istrumento di lotta per la emancipazione del popolo ebreo. Esso intende di rappresentare solamente il grado di relazione spirituale che corre fra la civiltà ebraica e le altre civiltà storiche.

2° Il teatro yddisch è inteso fondamentalmente a spogliare la religione di ogni formalismo, di ogni superfluità, dannosa alla causa del popolo martire (sopra tutto il fanatismo ortodosso); condensando i princìpi biblici sì da farne emergere in modo luminoso e sensibile i tratti di pura e inconcussa eticità.

3° Esso pone il problema, impellente per tutti gli ebrei,

che si riassume nella formula: — Possono gli ebrei vivere una loro vita distinta, separata dagli altri popoli, vita fondata sui loro antichissimi princìpi; o debbono amalgamarsi e unirsi in unità di sentimento e di pensiero alle altre civiltà, occidentali e orientali?

Problemi filosofici, dunque, no; problemi metafisici nè anche; ma un assillante bisogno di risolvere le questioni che da secoli tormentano la coscienza semita. Ecco perchè, non ostante qualche lavoro che fa eccezione a tutto ciò, il teatro yddisch rimane, di fronte a noi, come isolato e senza rapporti di parentela col nostro; ecco perchè i teatri di Varsavia, di Vilna, di New-York, di Filadelfia, di Baltimora, di Chicago, dove quei drammi si rappresentano, sono frequentati solo da ebrei, e da ebrei semplici; quei semplici per cui solo è sorto l'yddisch come letteratura. Non ostante superbe bellezze, e intuizioni drammatiche di prim'ordine, il teatro yddisch resta sempre un'eccezione, un fiore o magari un albero fuor di clima presso di noi e nell'atmosfera della nostra superiore cultura.

Del teatro yddisch occorreva fare un cenno; ma non si può con esso istituire alcun paragone o da esso trarre alcun auspicio, o desumere alcun giudizio in merito al problema che noi abbiamo trattato.

*
* *

Abbiamo trattato, avendolo visto per sommi capi, lo sviluppo del teatro in tutta la *provincia* d'Europa. Tendenze e aspirazioni nuove nel senso della originalità ne abbiamo trovate poche o nessuna. Dove il nuovo si presenta, esso è piuttosto tale localmente e non in rapporto all'Europa. È anzi una artificiosa riproduzione di ciò che fu o è nuovo in Europa; ma già realizzato pienamente, quindi di pertinenza della storia. La smaniosa ricerca della novità induce al soffocamento degli impulsi originari della cultura e della razza;

cioè danno ad un tempo e beneficio. Beneficio, in quanto affinamento, dirozzamento, elevazione del *punto di vista*. Probabilmente tutte queste provincie della cultura tendono a uniformarsi alla cultura maggiore del Continente, per una oscura coscienza della propria inferiorità creativa. Le culture minori, d'altronde, furon sempre soggette a questa *romanizzazione*, a questo progressivo incorporamento nel seno delle maggiori. Il pariginismo, accettato persino in Islanda, sta a significare il primo sbocco di esse nell'oceano che dovrà riceverle; e che si arricchisce di giorno in giorno grazie a codesto tributo inconsapevole, dedizione dei vinti, che da soli, come fiumi troppo scarsi, sarebbero cancellati dal tempo.

In realtà, la storia del teatro contemporaneo minore segna anch'essa il fatale e insopprimibile ritmo di un destino e di un progresso; quello dei forti sulle rovine dei deboli.

VII.

FANTASIA E IMMAGINAZIONE NEL TEATRO

Immaginiamo di ricostruirci la filastrocca pagliaccesca che il clown, imbellettato di rosso e di farina, fra uno schiaffo e l'altro, intesse negli intermezzi d'una rappresentazione da circo.

Ove per un momento noi si rimanga distratti e non si colga quel vaniloquio alla sua scaturigine, come sempre pel grosso pubblico accade, ogni significato ci sfuggirà, e di essa non comprenderemo che la patina riscintillante dei fuochi d'una lepidezza dubbia. Penetriamo più a fondo, rompiamo l'involucro, e ci troveremo senz'altro nel mezzo di un getto inconscio di spirito mimico. La vita, il tumultuoso divenire e consistere del mondo, può esser guardato da due punti di vista diversi contradittori e pur fra di loro coincidenti. A meno che non trattisi di uno sguardo apatico, di tradizione, stracco, si coglierà sempre il dramma, il più serio, che lo spirito o concreta e appercepisce nella fuméa torbida e palpitante di tragedia, o deforma e marionettizza nell'atmosfera d'una caricatura. La caricatura, intesa a questo modo, codesta speciale e caratteristica caricatura, non ha nulla a vedere con lo sgorbio ozioso che si compiace e si esaurisce nella deformazione delle linee. Più che rimaner prigioniera di sè stessa, apre le grevi e plebee ali per lo spazio della realtà e la fissa, volta a volta, in un divenire incessante, nelle forme triviali della imbecillità, del cinismo, della turpitudine, della infamia, e della viltà. Il clown, inconsapevole portavoce d'un profondo

senso dell'anima, dice al mondo ciò che esso è nella sua sostanza più elementare. Rivela alcun che, che le apparenze nascondono. Il suo viso è una immagine sintetica dell'uomo universale, un'anima a nudo, lo scheletro ancora polputo che scoperchia, come nella tela di Holbein, la bara e proferisce, simulando un inverosimile riso, le parole: *ecce homo.*

Si tratta dunque d'una visione pessimistica della realtà, di una interpretazione disperata del mondo, d'una sorta di ribrezzo, di odio e di repulsione che si sublima, non potendo altrimenti e più dolorosamente esprimersi, nel riso. Il clown di Andrejeff non è una eccezione. Non è un personaggio simbolico rappresentativo di uno speciale e circoscritto simbolo, ma è il simbolo di tutti i clowns, una specie di figura sintetica sul tipo delle figure di Galton, riuscita meglio che le altre a esprimere la intimità, la natura, il tratto incancellabile della famiglia a cui essa appartiene. Tutto ciò apparirà strano e paradossale. Poca importa. Ma quando si risalga la corrente storica al cui termine sta il pagliaccio originario si constata immediatamente che il paradosso coincide con una realtà.

E, difatti, tanto per non spendere qui una soverchia abbondanza di ragionamenti che trovarono il loro luogo in altro libro, ove si negasse al pagliaccio, che è l'ultima incarnazione del *mimus calvus,* ogni significazione sintetica quale ho detto, si dovrebbe a *fortiori* negare al progenitore, e a tutti gli esseri che tra questo e quello sussistono in qualità di anelli di trapasso, il valore *biologico* (nel senso etimologico) *etologico* e *psicologico* che gli va conferito. Il *mimus calvus* è una immagine deformata del mondo umano.

È il mondo umano veduto nell'atmosfera del suo gradino più basso, il mostro che, nella imperfezione fisica, rispecchia la deformità interiore, intellettuale e sentimentale, quell'ilota di cui parla Jules Laforgue, il quale non riassume soltanto i tratti animaleschi della razza, ma di tutta la specie. Come il satiro nell'Universo scopriva il furibondo divenire e la guerra

elementare; così il *mimus calvus* intuisce e rappresenta la cinica negazione della Causa, affermando il Caso, postulando il Capriccio.

I poeti e gli attori mimici antichissimi, per esser più vicini e quasi aderenti alla prima concezione tragicomica del mondo, riflessero nella loro opera e nel loro lazzo plebeo, greve di materia, sfolgorante di stupidità, codesta stupidità colossale. La tradizione sorresse, sotto il suo manto versicolore, il ciborio segreto che racchiudeva la sacra ostia del principio ermetico che fu la chiave di tutta la farsa elleno-italica, consegnandolo agli *scurrae* mediovali, alle maschere italiane, al pagliaccio delle *tabarinades,* al clown contemporaneo. Ne ebbero essi e ne hanno tuttora coscienza, di codesto prezioso pensiero che si cela di là dalla loro scurrilità? No. Come ogni uomo esiste trascendendo e ignorando la sua stessa realtà, così il pagliaccio o la maschera si comporta similmente. Agisce a occhi chiusi. Parla per istinto supponendo di seguire una ragione costruttrice. In sostanza obbedisce a un imperativo interiore che esige dagli abissi dell'essere umano la obbedienza più assoluta e muove i fili, burattinaio invisibile, della marionetta vivente.

Il teatro pagliaccesco, clownesco, si chiama con una parola sola *Petit Guignol.*

È l'erede del vecchio teatro delle maschere. Sintetizza nella farsa sconnessa i due grandi significati che al pessimismo rivela la macchinosa architettura dell'universo, il predominio del Caso, e la nullità d'ogni cosa derivante da un governo del mondo privo di razionalità. Solo che, per una elevazione raggiunta dallo spirito, in luogo di parteggiare per una lotta intesa a correggere e ricostruire, misurando il baratro e la sua incolmabilità nega l'azione e ride. Al teatro dell'attività eroica si oppone il teatro piccolo guignolesco, o col Pagliaccio o coi fantocci, le marionette e i burattini, da cui apprendiamo uno spirito presso che schopenhaueriano di rinuncia. Non altrimenti si spiegherebbe la sopravvivenza e la insistenza

millenaria di uno *stupidus,* se questo *stupidus* non fosse una filosofia, un breviario stesso, di tutte le speculazioni pessimistiche del mondo. E la ragione che tiene in vita e fornisce un ricco ozono a tutte le manifestazioni del *Piccolo Guignol* va ricercata appunto nell'eco, sia pure smorzata, che dinanzi ad esso si resuscita nel nostro spirito, di consentimento e di approvazione. Se — « io ne ho visto uno che gli somiglia » — ovvero « sembra Tizio » — ovvero « così si comportò Caio » — è il modo di confermare la stupidità della maschera sciocca, che appartiene al volgo, noi comprendiamo che il volgo stesso nella maschera riconosce una corrispondenza di realtà umana. Saliamo ora tutti i gradi e guardiamo codesta maschera dalla maggiore altezza speculativa; essa non è più la sola realtà umana, pessimisticamente interpretata che ci appare; ma una più vasta, lata, sconfinata.

*
* *

La marionetta è dunque una filosofia. Ma, appunto perchè tale, occorre che ci ricordi continuamente la sua funzione, il suo significato, il suo valore. È l'*homo sapiens et stupidus,* — sempre *stupidus* anche quando eroico, anche quando Orlando e Napoleone, Principe Azzurro e Cavaliere del Cigno; ma non questo o quell'uomo, sibbene l'*uomo in genere,* il fantasma trascendente dell'uomo. Occorre dunque che abbia il tratto caratteristico di codesta generalizzazione. Come il pagliaccio lo serba nel suo grottesco volto e abbigliamento, così la marionetta lo serberà nell'essere e nel non dimenticarsi mai di essere una marionetta. Guai se un bel giorno essa pretendesse di impersonare un'individualità precisa circoscritta e realistica, o se si illudesse di imporsi come una contingenza, o come un'entità che da legno e da faccia verniciata presumesse di discendere al livello della faccia normale e della creatura carnale, vita empirica. Fino a che il fantoccio si proclamerà fantoccio a tutti i sensi dello

spettatore, il trapasso della realtà sensibile al mondo delle speculazioni e dei concetti, alla integrale intuizione del tutto, sarà spontaneo e facile. Non appena si camufferà per ciò che esso non è nè può essere, ogni varco sarà precluso e la funzione rivelatrice di esso piomberà nel non-senso.

L'artificio di taluni contemporanei che tende a nascondere quanto più è possibile la marionetta e a sovrapporle la maschera di essere reale, è destinato al più assoluto insuccesso. Non economico, s'intende, ma speculativo.

Il *teatro dei piccoli* di Vittorio Podrecca si va sviluppando su questa linea di errore. Invece di accentuare la linea, la forma marionettistica, la sminuisce e la confonde in una penombra in cui il fantoccio aspira a trasfigurarsi in umano. Il rovescio accade nel piccolo teatro della *Bottega del Diavolo*, dove i fantocci, costruiti dal Prampolini, esagerano grottescamente il loro vero essere. Sono e pretendono di rimaner manufatti.

La rozzezza delle loro linee, lo schematismo delle loro forme, li risospinge verso l'origine. Con questo di nuovo, che invece di rappresentare dei tipi fissi e delle maschere tradizionali, serbano questa loro tipicità solo nell'intimo, mentre nella figura simulano persone attuali, reali, viventi. È il procedimento, in ultima analisi che chiamerei aristofanesco; in quanto la commedia di Aristofane, popolata di Socrati, Cleoni, Euripidi, Alcibiadi, è una *rivista* divinamente grottesca, in cui Socrate, Cleone e tutti gli altri uomini dell'ora sono nel profondo l'immutabile *mimus*, questa sorta di entità immortale e unica che s'incarna nelle più diverse apparenze.

* * *

Se ora dal *Piccolo Guignol* risaliamo al *Grande Guignol*, troveremo subito una differenza e una coincidenza. Una differenza, in quanto il *Guignol* grande si volge piuttosto alla rappresentazione di avvenimenti e di avventure tragiche o

spaventevoli, con la sola finalità di suscitare un brivido di orrore. Coincidenza, perchè anch'esso, il Grande come il Piccolo, tende alla rappresentazione tipica, trascendente l'individuo, d'una maschera o d'una serie di maschere che dell'*homo sapiens* impersonino i due caratteri più salienti, la vittima e il carnefice. Poche e grandi cose ha finora dato il Guignol. Si possono elencare: *L'amant de la mort* di Bonis-Charancle, *L'Araignée rouge* di Delphi Fabrice, *Le calice* di M. Lucas, *La bonne affaire* di H. Grejois, *Les oiseaux* di G. Dolley, *Le boulet* di J. Monnier, *Le cachet* di P. Cellier, *L'aube de la guillotine* di F. de Chirac, *Autopsie* di Leconte du Noüy, una dozzina di *pièces* di De Lorde, tre o quattro di Charles Foley. Al di là di queste rare eccezioni, il *Guignol* presenta una squallida galleria di quadri realistici o esageratamente fantastici che non toccano mai la zona della vera arte. Ciò non significa che la estetica la quale presiede alla creazione del *Guignol* sia erronea o deficiente. Anzi, è dal punto di vista di quella estetica che esso vuol essere giudicato, e non nella sua effettualità. Allora i due caratteri, di coincidenza e di divergenza, col teatro delle marionette, s'illuminano e rivelano la loro significazione netta, si giustapongono e procedono nella medesima direzione, finchè si confondono in una indissolubile unità. Il *Guignol grande*, chi guardi bene, non è un genere d'arte autonomo. Rientra come specie nel più largo quadro della letteratura dello spavento, del poema della paura. Hoffmann, Poe, Kipling eccellono in questa forma. Volendo comprendere l'essenza viva del *Guignol*, s'ha da comprendere la essenza viva del poema della paura e dell'orrore. In che cosa risiede essa? In una concezione del mondo, anche essa pessimistica, d'una tragicità in cui si fondono insieme le idee fondamentali del Destino e del Capriccio.

Sovvengono immediatamente alcuni racconti di Poe, *La rovina della casa Ulster*, per esempio, o *La bottiglia dell'Amontillado*. Le ragioni dei fatti sfuggono o sono labili.

L'uomo là nel Grande Guignol appare nella sua forma universale e in una sua universale risoluzione del problema della vita; l'uomo qua nel Piccolo Guignol appare nella medesima forma universale e con un'altra opposta risoluzione del medesimo problema. La marionettizzazione nell'uno e nell'altro; salvo che nel Piccolo Guignol codesta marionettizzazione è completa, il fantoccio combatte, procombe, uccide, grida di terrore sempre con una superiore coscienza di essere tipo, ombra, finzione e cifra di una filosofia. Laddove nel Grande Guignol, l'attore, che è anch'esso finzione, tipo, s'illude ingannevolmente di esistere, di rappresentare un cerchio chiuso e autonomo di esistenza personale; e però soffre spasmodicamente il terrore della vita che gli esseri veramente persone possono solo soffrire. La simbolizzazione differisce solo di grado.

Giudicando il Guignol con questi criteri, se ne vede la modernità e nel tempo stesso la immanenza nella storia dell'arte. Sotto forme diverse, sotto aspetti altrimenti denominati, esso è sempre esistito. Lato della poliedrica tragedia antica, del mistero medioevale, delle visioni ultraterrene dei patimenti infernali, e delle leggende, racconto letterario poi, poema, novella e romanzo, il dramma della paura e dell'orrore sbocca oggi nel teatro. Chi vuol comprendere a fondo il *Grande Guignol* può immaginarsi, con una analogia, cosa passerebbe nel suo spirito, se d'improvviso, lacerati tutti i veli della illusione che nascondono l'orrido del mondo, si affacciasse sullo spettacolo incomprensibile delle cose e udisse scorgesse percepisse da per tutto e solo una folle stupida e inflessibile minaccia.

*
* *

La fantasia, che penetra dunque a fondo delle cose e ne trae alla luce il monotono eterno dramma, porge all'intelletto speculante la sostanza di una filosofia, i cui gradi si risolvono in una duplice *praxis*, la lotta e la rinuncia, il Grande e il Piccolo Guignol.

Quando invece essa nuota nell'oceano dei fenomeni, persuasa che niente emergerà di vero e che ogni esplorazione riuscirà fallace e vana, si ha quello stato d'animo che i *dadaisti* hanno fatto loro, e che si concreta teoricamente nell'affermazione d'un irrimediabile e dogmatico scetticismo. Il manifesto di Tristan Tzara (1918) proclama esplicitamente che ogni ricerca è inutile, che ogni scelta di punto di vista è una illusione, tutti essendo egualmente bugiardi e falsi. André Breton demolisce ogni concetto, scalza ogni persuasione, distrugge ogni possibilità. Non esiste nè bello nè brutto, nè buono nè cattivo, nè realtà nè irrealtà, nè vero nè falso, nè tempo nè spazio, nè personalità nè demenza.

Ciò che solo appare come esistente è l'immenso, il formidabile, l'eterno, l'infinito. L'essere illuso e limitato deve misurarsi con codesto immensurabile. Sia pure che non ci riesca, che gli torni impossibile, una verità o una apparenza di verità gli si farà nello spirito, la vanità d'ogni sforzo e d'ogni azione, la imbecillità d'ogni forma di attività, di fronte all'eterno e all'infinito. Su quale base furono costruiti i valori umani, definiti e combinati? Le limitazioni e le cecità che sussidiarono un tempo per la manifattura di codeste illusioni, cadono. La morale e il diritto, due di quelle limitazioni, due di quegli errori, si risolvono in polvere, di fronte alla infinità della vita. Ultima conseguenza, definitiva saggezza, è la indifferenza gelida che rimuove da sè ogni emozione; perchè anche la emozione scaturisce da una illusione e da un errore.

Niente è vero, niente ci certifica dalla sua esistenza, niente è attingibile, la pochezza umana è comparabile all'attività di un microrganismo in confronto della attività ineluttabile e incomprensibile dell'Infinito, azione, ricerca, lavoro, gloria, santità, tutto è finzione, illusione.

Questo è il nucleo metafisico del dadaismo. L'arbitrario si solleva nell'Universo e empie gli orizzonti. Arbitraria è la

vita e ciò che appare vita; arbitraria è di conseguenza la presunta ragione, il pensiero, il sentimento, il palpito interiore. Pessimismo e scetticismo riconfusi in unità, sbandamento di energie per tutti i sentieri che il Capriccio delle mille forme apre dinanzi alla attività umana.

Derivano da tutto ciò alcuni corollari che investono l'arte: Il poeta trascenderà la intelligenza come fonte di errori, risalirà verso le sorgenti prime dello spirito, le sorgenti pure, rudi, vergini, che sgorgano di qua dal bene e dal male, dalla scienza e dalla sapienza, dal costruito e dal distinto. Di là parlerà, senza che la riflessione gli impedisca di navigare sul flutto incoerente delle parole che vogliono suonare e farsi un istante vive senza la pretesa di sopravvivere. Rimuoverà da sè ogni preoccupazione di coerenza. Il poeta s'è sempre inchinato a questa forca caudina, a questo giogo servile. Occorre affrancarlo e redimerlo; fargli comprendere che la coerenza è un altro pregiudizio e un'altra stoltezza del pensiero raziocinante. L'uomo non è uno — dice André Breton — ma dieci cento individui nell'apparenza empirica di uno. Esprimerà pertanto tutta l'anima, tutto sè stesso, quel sè stesso di quel momento, nel suo incomposto e torbido caos. Come le parole non hanno un valore fisso e definitivo, ma sono valori fortuiti, accidentali, sempre diversi, così esse non saranno che la testimonianza di un istante; e testimonianza relativa, *sui generis*, suscettibile delle più diverse interpretazioni, dei sensi più vari, contradittori a seconda di colui che le ascolta o le legge. Il poeta non si preoccuperà nè anche di esser compreso. Il linguaggio, inteso quale mezzo comunicativo, è una superstizione utilitaria che bisogna abbandonare. Il primo a non comprendersi più sarà il poeta stesso in un momento successivo a quello della creazione.

Scrivere, comporre un'opera d'arte, non significa commuovere, persuadere, interpretare, rivelare; significa obbedire a un istinto, compiere un atto equivalente alla respirazione.

Così inteso il dadaismo, come arte, significa non altro che

il più assoluto solipsismo. L'arte si rinnega, si stronca da sè stessa, brucia con le sue proprie mani il ceppo radicato alla terra. I drammi di André Breton e di Tristan Tzara, nei quali si riassume tutto il teatro dadaista, poggiati sui princìpi esposti, non sono più che vaniloqui, esplosioni di parole, viluppi senza motivi, che cercano invano una strada. Il bisogno così vivo nella età nostra di aderire alla vita, di esprimersi, nella sua elementarità e nella sua integrità più complessa, ha suggerito al dadaismo l'ultimo articolo di un codice rivoluzionario che fu cominciato a scrivere dai simbolisti. Codice che si riassume nelle più brevi espressioni, indici di uno spasimo doloroso quanto una tortura:

1. Aderire intimamente all'anima, seguendone le più impercettibili movenze, e però togliere alla rappresentazione ogni significato esteriore (simbolisti).
2. Immedesimarsi con la realtà contingente là dove più alto è l'indice del suo slancio vitale verso l'avvenire (futuristi).
3. Seguire la sinuosità mobile, eternamente varia, della realtà, in diretto contatto, trascendendo ogni limitazione intellettualistica e razionale, come un galleggiante segue il flutto, una barca l'onda (simbolisti e futuristi).
4. Rompere le sagome delle cose. Abolire le linee di individuazione, grafiche e verbali (futuristi).
5. Spezzare i nessi sintattici, seguendo liberamente sul ritmo delle parole il sonoro caos vitale (futuristi).
6. Negare la forma, la possibilità di un pensiero, la possibilità di un contenuto, di una persuasione, di qualunque verità, per risommergersi totalmente nella elementarità (dadaisti).

La conseguenza di ciò è un progressivo tendere verso quel solipsismo a cui accennavo or ora, il quale non riconosce più che la fantasia e questa sola in quanto aderisce o crede di aderire alle cose. Probabilmente qui la fantasia ha subìto un processo di involuzione e di degenerazione, tornando alla rozza immaginazione. Tanto il teatro futurista, del quale ho

rilevato alcuni nuclei di vitalità nel primo capitolo di questo libro, quanto quello dadaista, per un egotismo intellettuale di cui qui non occorre rintracciare le ragioni, si escludono dal necessario rapporto che il teatro deve avere col pubblico.

*
* *

Non dirò troppe parole circa la *féerie*, la rappresentazione fiabesca e il ballo. Quando la immaginazione è abbandonata alla sua libertà di *rêverie*, anche senza l'intervento di una robusta fantasia, quelle tre manifestazioni espressive di un fantastico, arbitrario o subordinato a vetusti princìpi di esaltazione morale o pratica, hanno immediatamente luogo. Non interessano chi, come me in questo momento, va ricercando delle ragioni di là dalle apparenze illusorie. A meno che tutti e tre non nascondano sotto la parvenza tradizionale alcun che di recondito, un significato che le ringiovanisca e centuplichi le loro potenze. In questo caso non occorre nè anche parlarne, perchè rientrano automaticamente in quel vasto cerchio di opere d'arte di carattere allegorico o simbolico, senza definirsi in una precisa e caratteristica forma speciale che possa far parte a sè. La danza fa una eccezione. La danza come prima l'hanno intesa i russi e come oggi si comincia a coltivare in Francia (in Inghilterra è già un bel pezzo) e in Italia, ha assunto un valore nuovo che interessa il pensatore. C'è stato un tempo in cui i farraginosi balli, tutti intessuti di esteriorità, tutti fatti di belle gambe, piroette e salti, esaurivano la concezione plebea che si aveva della danza. Oggi riesumare quella roba non si potrebbe senza rischio di cadere nel ridicolo. La danza, come si concepisce oggi, è tornata alle sue origini; non solo alla danza della orchestica greca, ma a quella dei primitivi che i popoli di colore coltivano come mezzo di suprema espressione suggestiva. Là dove ho parlato del teatro

giapponese, mi sono indugiato sull'argomento. Qui ricordo che la danza moderna tende a rappresentare non più l'individuo come entità per sè stante e attiva autonomamente, vale a dire obbediente a una volontà ragionante e consapevole di un fine pratico da raggiungere (i grandi balli dell'ottocento; i balletti del settecento si muovono tutti nell'ambito di questa idea, attuano codesto programma razionalistico); ma l'individuo che fa parte integrante della Natura, e nel quale la Volontà totale si riflette, modula il movimento e suggerisce il gesto. L'essere umano riallacciato così alle origini del Tutto, diventa un veicolo, un apparecchio senziente, a mezzo del quale il Tutto si rivela e si esprime. E, poichè esprimersi per il Tutto significa enunciare improferibili parole ancora non create, che trascendono la scienza e la poesia, così ad esso non resta che il fenomeno perenne e quel fenomeno di misura e di musicalità che è la danza umana. Dove il verbo non giunge, s'inizia l'attività del moto e del gesto. Come i primitivi non sanno ancor dire quel che la poesia di Pindaro o di un poeta nostro contemporaneo esprime in vaste armonie, sicchè essi fanno cooperare tutta la loro possibilità espressiva (muscoli, scheletro, nervi, organi) alla dizione dell'indicibile; così noi siamo costretti a preferire codeste parole mute, che sono le danze, nelle quali si travaglia e si tormenta una intuizione indefinibile delle cose; tanto più ricca quanto più, come Bergson afferma con piena verità, è indefinibile. L'arte del preciso, del definito, del razionale, esula affatto dalla danza, che è una musica quanto quella dei suoni; musica di membra e di sguardi e di gesti in movimento così fatto che si accosta veramente al movimento intuito ma non percepito dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo.

Chi non comprende come la danza sia oggi un'arte di dignità in nulla inferiore alla poesia e alla musica, non comprende le potenze nuove che lo spirito contemporaneo ha scoperto in sè, e che vogliono manifestarsi ed uscire alla luce,

definirsi per precisarsi. La danza adempie all'ufficio di rivelare l'uomo all'uomo, l'inconscio alla coscienza, la coscienza universale alla coscienza individuale e circoscritta.

Sotto questo riguardo le danze russe hanno raggiunto una perfezione stupenda; ma Isadora Duncan fino dal 1910 rivelava all'Europa il segreto che giace in fondo alla vera danza, quel segreto di cui il coro ateniese era padrone.

*
* *

Una forma di teatro che riscuote il dileggio e il disprezzo universale è la *pochade*. Non mi erigerò qui a difensore di un genere dubbio che solo in talune rare eccezioni, e *sub conditione*, è arte. Vorrò piuttosto notare che sotto molti riguardi la *pochade* va a convergere con la farsa del clown e la farsa pagliaccesca. Tutta la vicenda di una *pochade* si snoda nell'atmosfera dell'inverosimile. Inverosimili sono i casi che toccano ai personaggi. Non tengo conto del disegno esteriore, della trama divenuta tradizionale che si manifesta sulla scorza; l'inganno perpetrato ai danni del marito, le impudicizie della femmina bella e corrotta, l'avvenimento *ex machina* che complica la situazione, le *fichelles*, i mezzucci, i lazzi, i tipi meccanicizzati, le *trovate*.

Tutto ciò è, come ripeto, la scorza sotto cui c'è altro: una concezione e una valutazione del mondo non solo scettica e pessimistica, ma cinica; un mondo veduto con occhio torbido (per quanto ridente), di iniquità, di dolo, di fallacia, di menzogna, di vizio e di corruzione. Poco m'importa che questa bruttura adunata nel quadro scenico sia fine a sè stessa. M'importa vedere, di là dai motivi utilitari e bassi, la sua vera origine in un territorio caratteristico dello spirito. E questo è definito da quello sguardo negativo di che il pessimismo investe tutto, cose e persone; sicchè la *pochade* coincide con la farsa clownesca: e non per ciò solo.

I personaggi e gli avvenimenti inverosimili e caricaturali si rivelano tipici, e non persone. Anche la tipicità è un carattere di coincidenza. Ma, si badi, non tipicità come comunemente suole intendersi (il marito, la moglie adultera, l'amante crapulone, ecc.), sì bene una tipicità più ampia, larga e umana, lo sciocco, il derisore, lo smargiasso, ecc.; tutti, quale più quale meno, ciechi d'intelletto e di cuore. Una umanità dunque allo sbaraglio, che conosce e apprezza il mondo per una sentina putrida, e l'uomo, il suo simile, per una bestia che s'inganna e si tradisce. La sostanza del dramma vero è sempre in fondo a ogni *pochade*. Senonchè, mentre la farsa clownesca si risolve in una filosofia scettica, e dietro il ghigno rivela una riconoscibile smorfia di pianto, la *pochade* dietro il riso e il ghigno mostra un cuore arido, un pensiero mostruoso d'uomo che s'imbestia per imbestiarsi, un cinismo crudele che rinnega sì la vita, la calpesta e la insozza, senza coscienza dell'atto che compie e senza il rimpianto d'un'illusione o di un Paradiso perduto.

Ed è ciò che fa della *pochade* una forma d'arte spuria, inferiore, bastarda.

VIII.

Appendice.

LE FORME RUDIMENTARIE

[I SELVAGGI].

Parlare del teatro dei primitivi non è impresa semplice, tanto più che mancano sinora libri sull'argomento; e chi voglia rendersi qualche conto delle varie e diverse forme di *rappresentazione* e di *finzione scenica* presso i popoli che vivono fuori dell'orbita della civiltà ha da ricercare con pazienza le notizie spesso frammentarie che i viaggiatori hanno fornito in proposito. Perchè poi qui se ne parli non va riferito a un facile bisogno di diporto pei dominî dello sconosciuto o del poco noto, ma alla necessità di inquadrare talune idee, la conferma delle quali vien fornita dai fatti sui quali ci vogliamo brevemente intrattenere. Notiamo però che la denominazione di *teatro* è senz'altro erronea. *Teatro* propriamente detto quei popoli, che lottano ancora l'aspra e primitiva battaglia con la natura o inospite o nemica o mal soggiogata, non ne hanno. Hanno delle *rappresentazioni* tendenti a fini diversi, le quali ci lumeggiano abbastanza chiaramente un fenomeno su cui tanto, e in forma e con argomentazioni troppo letterarie, s'è da altri discorso. Noi vogliamo spostare la questione; porla su un terreno diverso e discuterla da un altro punto di vista.

*
* *

Dagli Ebrei nomadi ai Giavanesi, giù giù, a traverso gli Arabi, i Persiani, gli Indiani e tutte le popolazioni non europeizzate dell'Asia, abbiamo un grado di civiltà che già è remotissimo dalle origini. Presso queste genti il teatro è già

organizzato, quantunque in maniera primitiva. Ci riserbiamo di parlarne da ultimo. Quel che ora ci interessa è sorprendere gli elementi ancora diffusi e centrifughi del teatro, che attendono una forza costruttrice e organatrice, i quali si incontrano presso le tribù decisamente selvagge e barbariche, quelle asiatiche del Nord per esempio, o africane, o dell'estremo nord-America (Alaska e Isole Aleutine). È solo colà che possiamo sorprendere il primo apparire del *fatto drammatico,* che può renderci ragione dell'origine in genere della finzione scenica.

*
* *

Le finzioni, delle quali ci domanderemo tra poco il motivo, potrebbero classificarsi in gruppi: danze, riti, cerimonie, combattimenti, feste, propiziazioni. Noi non abbiamo che a osservarne partitamente la contenenza e la forma per renderci consapevoli di una quantità di fatti ineccepibilmente significativi.

1. *Danze.* — Presso tutte le popolazioni selvagge la danza ha uno sviluppo notevole; appare come un complemento della vita quotidiana, necessario, non parassitario, nè di lusso, nè di gioco. La danza, come la intendiamo noi, è sconosciuta all'uomo primitivo; non si tratta di creare delle figure di bellezza, degli atteggiamenti plastici, un divenire di quadri dissolventisi l'uno nell'altro. Essa è al contrario una quadruplice espressione di ben definiti sentimenti: guerresca, erotica, religiosa, magica. Come liberi della pressione nemica (non bisogna dimenticare che lo stato di guerra è lo stato normale presso le tribù incivili), il bisogno di riprodurre ciò che avvenne, sgorga dalle stesse fonti epiche connaturate allo spirito umano, ed essi, i selvaggi, sono mossi a raccontare l'avvenimento e a riprodurlo poeticamente; ma non col linguaggio parlato che il ritmo acustico e l'interior ritmo delle immagini misura; sì mediante il ritmo della movenza,

della cadenza, dell'atteggiamento e del gesto. In sostanza, gesto e movimento non sono che parte di quell'originario linguaggio indiviso che, senza ancor distinzione di mezzi strumentali, *esprime* l'interno a mezzo di alcun che di sensibile, obbiettiva lo spirito. Presso i Nazzinieri, tribù del Gippsland, esistono i così detti *corrobori,* o danze della primavera, le quali sono uno dei principali organi di relazioni sociali. La notte, attorno ai grandi fuochi, si balla la danza guerresca dell'anno, una sorte di ricapitolazione storico-epica delle guerre combattute vinte o perdute (e queste ultime, accompagnate anche da sacrifici) durante l'anno. Le donne accovacciate percuotono il loro mantello di *opsum* tenuto teso fra i ginocchi. Flauti di canna e tamburi di gusci di tartaruga completano l'orchestra. *Nazan,* la luna, assiste alla evocazione con tutti i cani del cielo (le stelle), i quali scenderanno sulla terra nemica, con lo stesso ardore della tribù celebratrice, a procacciarsi la preda. Ruberà e distruggerà le case dei maledetti. La danza, che si trasforma in vertiginosa sarabanda, è a certi momenti interrotta da urli e da implorazioni; bestemmie ed inni; una sorta di duplice coro si crea spontaneamente; da una parte sono i nemici, dall'altra la tribù vittoriosa; e le bestemmie, i vituperi contro la Luna divoratrice, prorompono dalla bocca di quelli, disperatamente; l'inno, il ringraziamento, la benedizione, dalla bocca di questi. L'*epos* muto e plastico sbocca di un tratto nell'*epos* drammatizzato. Si tratta di momenti, di episodi; ciò non vuol dire che il dramma non appaia già, nella danza guerresca o almeno, per quel che a me consta, nella danza guerresca dei Nazzinieri.

Non meno significative sono le danze erotiche.

Le *timorodie* in uso presso gli Asiatici del Nord ce ne fanno fede. Si svolgono esse sotto il sole meridiano, per lo più nei mesi della germinazione terrestre.

L'uomo si sente ancora .allacciato alla zolla. La connaturazione, che potrei chiamare panica, non gli sfugge ancora respinta addietro dalle sovrapposizioni logiche e scientifiche

del pensiero maturo. Per modo che, come egli sente, la fecondità terrestre deve coincidere con la fecondità del grembo femineo. A chi ripensi le cerimonie dionisiache degli antichi borghi attici non sfuggirà la coincidenza. Come dalla intuizione di una parentela profonda coi demoni di vegetazione terrestre, nell'Attica, nacque la commedia, così in una intuizione similare, pullulano analoghi germi, che non hanno la forza di prorompere, nella danza erotica dei primitivi. E le *timorodie,* con la loro lubricità, con le loro orgie, la loro simbologia, danzate al limitare di una foresta che strepita sotto il vento meridiano, mentre s'alza l'aroma dell'azzurro mare, non mancano, nè anche esse, di un elemento verbale. E si stabilisce il contrasto, il sì e il no. La piattaforma su cui ogni dramma è venuto innalzandosi per gradi come una statua fatta di pezzi sovrapposti, del basso; fino a che il soffio del genio non abbia, dei frammenti, fatto una creatura viva, una articolazione di membri obedienti a un unico comando. Non vale indugiarsi, naturalmente, sul valore delle danze erotiche. Gli sponsali sono preceduti o anticipati da esse. La danza degli *arioi* presso i Katam della Nuova Zelanda sta a significare come da una fatalità biologica già assurta nelle zone dello spirito e dallo spirito trasfigurata, possa insorgere il primo barlume di un'arte che è tuttavia confusa, costretta, con la natura, la naturalità, il bisogno organico associato allo slancio impetuoso verso il godimento. Le danze degli *arioi* (maschi fecondatori) che noi, con occhio europeo, vediamo e giudichiamo oscene, sono dei veri e propri spettacoli corali, a cui si aggiunge la finzione, in quanto vi si aggiunge il canto, la musica, la plastica. L'accoppiamento tende non solo a riprodurre il divenire della Natura, la sommersione nel godimento, come l'insetto nel fiore, il serpente nella sabbia, l'uccello nel cielo, ma anche una travagliante forma di bellezza plastica che ,balena in quelle anime ancor chiuse.

Delle danze religiose, non ostante la loro complessità, i loro

significati, il loro valore rituale, non dirò qui che quanto basta a lumeggiare il mio pensiero.

Religiosità, presso la razza primitiva, significa sgomento, terrore, intuizione di forze misteriose e di potenze invisibili; ma significa anche, al tempo stesso, fusione dell'individuo contingente con quella Forza, naufragamento in essa, sensibilizzazione dell'Insensibile, dell'Indefinibile. L'Essere superiore, gli spiriti, non differiscono che di grado dall'umano. Possono essere amici o nemici. Amici ove loro si offra, si dia la bestia o l'uomo, la preghiera o la lode. Nemici, ove essi si trascurino, siano tenuti in non conto. In questo caso bisogna stare in guardia e combatterli. Ma combatterli è impresa talora disperata, poichè essi, anche se vinti, riescono a vendicarsi.

Bisogna dunque offrire. E a parte la vittima, concedendo la quale si osserva tutto il rituale che è finzione, ripetizione di produzione selezionata di gesti, atti, procedimenti reali, è la lode che sovente si offre, e che appaga l'orgoglio e la vanità del Dio.

Anche qui l'*epos* religioso si esprime per via di gesti, non trova ancora la via aperta, e che a noi appare la più naturale, lungo i sentieri della parola; si fa plastica. Il lessico di cui dispone il cervello del primitivo non possiede ancora la potenza nè la egemonia sui muscoli. Nella Nuova Guinea, dove fiorisce di già un linguaggio coloristico e palpitante di metafore, si ripete nelle varie stagioni dell'anno il mito della creazione, a significare il quale sembra sufficiente una danza. La complessità della quale, vero spettacolo coreografico, impone dei tempi, delle successioni, delle divisioni, sorta di atti e di scene collegate fra loro da un filo unitario di racconto non parlato. E appare prima il Dio Quat che affronta la pietra bruta, l'albero bruto, il suo meditare nel silenzio delle cose, il suo determinarsi, il *fiat* proferito dalle sue labbra onnipotenti e divine, che della pietra e dell'albero compongono un *quid* nuovo; lo scoppiar fuori, dal tronco e dalla pietra sovrapposta,

della prima coppia; il riconoscimento, da parte del Dio, della donna, ciò che era al di là delle sue intenzioni, riconoscimento in virtù del sorriso che ella diffonde dattorno; lo sgorgare da questa prima dualità di tutta la razza, carponi a quattro zampe, come le bestie: il primo sollevarsi del primo uomo a guardare gli orizzonti; l'inno di grazie, l'alleluia che egli grida — poichè molte sono le prede che egli scorge; gli animali e gli uomini di cui egli, uomo e antropofago, può saziarsi, saziando di sacrifici Quat. La danza, pantomima, intessuta su una precisa tela, si conclude appunto col sacrificio o umano o bestiale e con l'agape dei danzatori, i quali o si precipitano sull'animale destinato, o sul compagno.

Dove meglio appare il tratto drammatico è nella danza magica. Presso gli Eschimesi delle Isole Aleutine vige una costumanza che è profondamente poetica. La notte dell'ultimo dell'anno (la quale coincide con l'equinozio di Primavera) gli *Atali* corrono di capanna in capanna con una torcia accesa, e infiammano l'olio e il grasso che ciascuno si è fatto un obbligo di tener pronto per l'augurio che la nuova fiamma significa. « Ad anno nuovo luce nuova », grida lo *atale,* e prosegue altrove. La luce nuova del domani trova in una sorta di *tempio-capanna* tanti più uomini quanto è la fede che essi nutrono, la speranza che in essi si alimenta. Ma sono uomini già pronti per un rito, già simbolici, non più quelli della notte avanti. Alcuni fingono gli animali e le prede desiderate; coperti di pelle di orsi, di zanne, di ossi di balena, di cuoio di foca.

Maschere grottesche simulanti musi di animali, sono sulle loro facce. Altri simulano, armati, ciò che nell'anno saranno veramente, i cacciatori. E, d'intorno a un braciere che arde significando il sole propizio si scatena la danza. Sono i cacciatori che investono la preda, e la preda sfugge, si torce, lotta. Tutto ciò, che farebbe pensare a una confusione di inestricabili movimenti incomposti, è al contrario regolato da un ritmo interiore e silenzioso che nessun istrumento

esprime, ma che tutti odono in fondo a sè stessi. Le prede a poco alla volta cedono, vinte, catturate, scannate in finzione, offerte agli uomini e al Fuoco che è un Dio. L'*atale* stregone che appare da ultimo suggella con le sue parole augurali lo spettacolo: come grasse robuste e nutrienti sono le prede finte del capo d'anno, siano le prede reali e vere durante tutto l'anno; e parte di esse spetti al Dio, parte agli uomini che hanno bene meritato per coraggio e tenacia. Simboleggiano, dunque, le danze di caccia, o di animali, una realtà che si desidera. Sono un *ottativo* realizzato sensibilmente, una espressione artistica incosciente che somiglia molto ad alcuni riti dei culti più elevati, quello cattolico e quello bramanico, per esempio. I Niam-Niam, che in talune ricorrenze dell'anno scannano e mangiano il *totem,* obbediscono alla stessa legge. Compiono un rito augurale, ma lo adornano ed esprimono con sentimenti di finzione tali che non si può non pensare ad un primo barlume di arte, la quale, essendo rappresentativa, è epica e drammatica ad un tempo.

La danza del cane presso i melanesiani aveva un medesimo significato. Tutti gli uomini che ad essa prendevano parte su quattro zampe, figuravano altrettanti animali, cui si destinava il compito di far prede e buona guardia, e di combattere gli spiriti rapinatori, che essi col fiuto individuano nello spazio. Ond'è che codesta danza fingeva l'agguato, la ricerca, l'inseguimento, la lotta e tutte queste cose insieme, *drammaticamente.* Finchè i tasmaniani non furono completamente distrutti dalla razza bianca, quella danza era una vera azione coreografica, con caratteri religiosi.

*
* *

Il fin qui detto mi dispensa di spender troppe parole intorno ai riti. Tutte le operazioni della vita, gli avvenimenti più significativi, sono esaltati, presso i popoli selvaggi, da un rito, in cui la vibrazione religiosa e divina palpita profondamente.

I riti nuziali dei Papua sono rappresentati in forma di una vera azione drammatica. Dominando il matrimonio per ratto, i due sposi fingono la fuga, ricapitolano le fasi della realtà in pochi momenti, proprio come accadrebbe sopra un palco scenico. Il lenone riceve la confessione dello sposo; mantiene il segreto circa il loro rifugio fino al tempo stabilito dal comune accordo. I genitori della sposa danno in ismanie. L'ira accende il padre. La madre piange. Finalmente essi sanno. E allora fuggono verso il nascondiglio prescelto dai giovani, incontro alla coppia. I pianti e le grida si rinnovano, fino a che qualcuno interviene e il patto di pace è suggellato. La sposa con una pietra si ferisce e ferisce la fronte del marito. Altrettanto fanno i vecchi, i presenti. Il bacio riaccomuna i nemici. L'uomo acquista il diritto di vita o di morte sulla donna che è stata già sua. Tutto ciò è *rappresentato* e non solo per via di gesti, sì anche di parole; vera *commedia dell'arte* a tema fisso, di cui nessuno ha scritto le battute, ma che tutti concordemente conducono a termine con una precisione mirabile.

I Tonga delle Isole Marchesi, secondo narra il De Buke, hanno un rito floreale che si risolve in un pieno e completo dramma. Esso celebra la bontà e l'importanza del Cocco, il dono divino. La rappresentazione, augurale e nel tempo stesso di ringraziamento, drammatica e lirica, si svolge a questo modo. Giunge dapprima un cacciatore di porci, con una noce di cocco in mano. Egli non sa che cosa sia, e di che si tratti. Ma, poichè suppone possa esser mangiabile, comincia a riflettere se tentare la prova. Un confidente, gli suggerisce il sospetto che potrebbe trattarsi di un frutto velenoso. Il cacciatore si persuade e muove allora alla volta di casa; gira cioè un angolo e alloquisce a una vecchia, sua nonna.

— Nonna, mangerai di questa bacca; così saprò se essa è velenosa.

La vecchia rassegnata, e come illuminata da una saggezza che certo noi popoli civili abbiamo perduta, ne mangia

immediatamente. Ella pensa che è sul limitare della morte e che poco importa agli altri e a sè stessa se sopravviva. I vecchi sono inutili, quando anche non sono dannosi. Il cacciatore la lascia su questa sua stoica meditazione. Passa del tempo. Alcuni uomini transitano davanti alla capanna. Sogguardano; c'è un cadavere. Il corpo della vecchia, esanime è trascinato fuori, palpato, osservato. Il frutto velenoso l'ha uccisa. Quando codesti uomini incontrano il cacciatore di porci e gli danno la notizia, questi riflette sulla sua perspicacia che gli ha suggerito la prova, che lo ha salvato, lui giovane, dalla morte. Si avvia alla capanna della nonna. Improvviso stupore. La vecchia è lì, ma seduta, sorridente, viva.

— Portami ancora il nuovo cibo. Esso è più dolce di tutti i cibi che tuo padre mangiò. Con l'olio di esso io mi unsi il corpo prima di addormentarmi e non ebbi bisogno di fuoco. Portamene dell'altro, affinchè io possa mangiarne dinanzi a voi e affinchè voi possiate vedere che esso è di buon nutrimento.

Nuove noci di cocco sono recate. Tutti ne mangiano, tutti ebbri di tanta dolcezza alzano un inno di lode e di ringraziamento al Dio terrestre che da un albero fornisce con provvida mano un così prezioso frutto all'Uomo.

*
* *

Ai riti ed alle cerimonie, di cui si potrebbe intessere una intera Iliade, bisogna aggiungere le feste e le propiziazioni. Le *feste della giovinezza,* sono frequentissime presso i barbari. I Mombuttù celebrano la pubertà delle ragazze a mezzo di pantomime significative.

Le vergini, ignude, con una corda che cinge loro strettissimamente i fianchi, sì da farle sembrare a delle grandi formiche in piedi (Sullien) con un mazzo di foglie sul pube; i maschi, avvolti in una scorza d'albero, sono condotti in due

schiere, durante una notte destinata, in cospetto della Luna e del Sole, due individui la cui faccia è tinta di giallo e di rosso, e i cui vestimenti simulano il cielo stellato e le rotondità luminose dell'astro. Lo stregone mette le vergini in custodia del Sole, che è Femmina, invocandone l'aiuto contro la Luna, il perfido maschio che ha frugato nelle viscere femminili, provocando da una invisibile ferita il sangue. Quando il Sole ha promesso e la Luna è stata circondata dalla schiera dei maschi che la minacciano e le impediscono di muoversi per sfogare la sua ira e la sua libidine, un gran corno squilla. Ed è come un annuncio.

Il lavoro umano comincia, aspro e immenso, quanto il lavoro oscuro della terra. Uomini ed uomini passano. Ciascuno, inavvedutamente, respinge via la Luna, che induce i cattivi sogni ed i sogni per cui si perdono le prede. La Luna scompare, esce dall'orbita della rappresentazione. Solo allora i maschi possono farsi incontro alle vergini. Solo allora le coppie si compongono, e a piè di ogni albero la fanciulla trova il fantoccio di scorza, colui che nascerà, la figliolanza futura. Grida di giubilo si alzano dovunque. La pantomima, consacrazione e propiziazione della fecondità femminile, termina con una danza, misurata sul ritmo di strumenti a percussione.

Le propiziazioni non mancano mai. Il bisogno di rendersi grati all'Invisibile, di offrire all'Invisibile ciò che di meglio si conosce e si conquista, è tenuto desto da una serie di esperienze che la mente superstiziosa interpreta sempre antropomorficamente. Si celebrano le stagioni, e si offre agli Iddii. Si celebra la nascita, e si offre agli Iddii. Agli Iddii si offre in ogni circostanza, quella della morte non esclusa. E sempre con un apparato che ha valore e significazione scenica. Non è raro, nell'Arcipelago di Anson che presso il cadavere si convochino i *Faunan* o Dei della notte. Anche in questa cerimonia il tratto propiziatorio predomina. È di fronte ai Faunan che si uccidono le vittime. Ecco i Faunan che si par-

lano; si discute della sede destinata all'anima, al *doppio* già libero del corpo, e alla sede da darsi al corpo; e se il *doppio* è degno di sopravvivere o no. Sono vere e proprie tenzoni, argomentazioni serrate che fra i Faunan e i superstiziosi si impegnano. E può darsi che il giudizio inappellabile degli Iddii induca lo strazio come anche induca il giubilo. Dipende da essi se il banchetto funebre sarà triste o lieto. In ogni modo la tenzione non è oziosa, poichè non è difficile che i Faunan s'inducano a concedere la sopravvivenza mercè il compenso di donne e di sacrifici. L'anima è sospesa durante il dibattito. La risoluzione (diciamo con linguaggio drammatico, la catastrofe) è ignota. La teatralità di esso salta agli occhi. Si può giungere fino ad un acme di intensità, tanto più seria e tanto più tragica in quanto si tratta della sorte di un'anima.

E allora la risoluzione che piomba genera, a seconda della sua natura, la tragedia o la commedia, il triste o il lieto fine. Il Personaggio *cadavere* che non parla, è l'asse intorno a cui gira tutta la rappresentazione; che non è come le rappresentazioni di teatro una *ri-presentazione* nel vero senso della parola, ma una *presentazione* che si crea a poco alla volta, commedia a soggetto, giocata dalla vita stessa, e pregna di elementi d'arte inespressa.

I combattimenti, d'altro verso, presentano anch'essi tratti drammatici. E non parlo di combattimenti finti, ma reali.

Mentre il nostro duello rusticano, o la nostra battaglia in campo, tende a nascondere e a confondere nell'ambiente l'individuo e il soldato, i guerrieri selvaggi sembrano mossi da un intendimento affatto opposto; si studiano di apparire, di lasciarsi meglio individuare, di sagomarsi come più possono in rilievo sull'ambiente. E, come sempre accade in ogni manifestazione della psiche primitiva, anche quando è posta a rischio la vita e si espone la propria sorte, il bisogno della finzione predomina. Il guerriero combatte per lo più mascherato. Nè si ha da pensare ad una *maschera-scudo,* ad una difesa materiale che copra e riguardi il viso. Nel Far-West,

come presso gli Incas precolombiani, come presso i Sangos dell'Africa, i Banziris della Costa d'Oro, i Mandjias della Guinea, la maschera è di corteccia d'albero *dipinta,* non più resistente di una maschera carnevalesca di cartone. Il carattere saliente di essa è la bruttezza, la *grimace.* Più che ad una battaglia, di fronte a quei corpi coperti, si direbbe di assistere ad una simulazione di battaglia. Epppure, al termine, il campo è seminato di cadaveri. Gli è che quella maschera è anch'essa una finzione, una allegoria; come il guerriero greco recava nel centro dello scudo la testa di Medusa scolpita, così il negro di oggi o la pellirossa di un tempo, mascherano il loro viso per *impietrare di orrore il nemico.* Quei mostri osceni che essi divengono, deformati dalla maschera, sono le effigi stesse degli Iddii e dei Genii del combattimento, nei quali essi si trasfigurano. Come ripeto, la finzione anche in queste circostanze predomina e governa ogni azione che l'uomo primitivo compia, ogni funzione, sia pure la più consuetudinaria e la più elementare nella vita.

Per modo che, questo ammesso e dimostrato, è il momento di risalire alla origine di essa, che la motiva; sì da poter concludere in qualche modo circa la origine umana e naturale del dramma.

*
* *

Da che cosa ha origine la necessità che stimola alla finzione scenica? Perchè, invariabilmente, tutte le razze tendono ad essa, e ogni loro manifestazione o religiosa, o propiziatrice, o guerresca sbocca in quella finzione inevitabilmente? Non è certo peregrino ricordare a guisa di risposta sommaria l'immanenza del mimetismo che spiega appena qualche cosa. Che intenda di riprodurre alcunchè del reale che meglio ha colpito la immaginazione, è fatto da non revocarsi in dubbio. Altrettanto va detto, a conferma, ove si rifletta che nella mentalità primitiva i confini tra reale e in-

maginario, originale e riprodotto, avvenimento e riproduzione, sono quanto mai mal certi. Come tra sonno e veglia, sogno e vita cosciente, pensiero e delirio, ivi non esiste una linea di separazione netta; così non esiste tra l'abbozzo d'arte e la vita vissuta. Tanto più che ognuna delle manifestazioni, o rituale o libera, che ho passato in rassegna, non è mai totalmente scevra di un interesse mediato o immediato, pratico, che ne costituisce quasi la base profonda, la efficienza tenace. Il riprodotto tende ad un fine, la riproduzione avviene in rapporto a uno scopo. Lo abbiamo sufficientemente messo in evidenza. Ma il mimetismo, non ostante tutto, non è ancora sufficiente a chiarire le più profonde cause. Occorre aggiungervi altri elementi fattivi, coefficienti di formazione notevoli, derivati dalle più opposte direzioni. Anzitutto la percettività specifica del reale. Più che sul terreno della psiche complicata dei popoli civili, codesta percettività è visibile nei territori della psiche ancor rozza e primordiale.

Possiamo dire con piena consapevolezza e fede che, presso il selvaggio, il rapporto tra realtà sensibile e piano ulteriore sta, per ciò che concerne il vero circa la verità controllabile dallo sguardo umano, nella stessa proporzione in cui il medesimo rapporto sta in cospetto della nostra più matura ed esperta coscienza. La verità si fa col farsi di questa, progredisce col suo progredire: è una relatività in perpetuo divenire che non conosce un punto fermo così come non conosce limite. Il suo limite è l'infinito. Ma se questo problema sconfina dall'assunto presente, vi rientra invece la constatazione che lo spirito umano, fin dai suoi primi albori, è sollecitato a frangere le sagome sensibili, per sorprendervi a fondo un altro sensibile, o un ultrasensibile, nel quale soltanto si appaga. E questa è forse una differenza delimitatrice dei due campi in cui rispettivamente sorgono e stanno di fronte, il modello e la copia, l'atto e la sua riproduzione. A segnar quella differenza contribuisce certo con una efficacia inequivocabile l'emozione, il contenuto religioso, di cui lo spirito, nel mo-

mento propizio, trabocca. Se la nostra identificazione, *religiosità-paura,* non è fallace, si può anche affermare con una certa sicurezza che la deformazione, o trasfigurazione del reale, è una spontanea generazione generata dalla paura. Le propiziazioni e le danze magiche, i riti sacrificali e le processioni epico-drammatiche potrebbero qui essere ancora ricordate a conferma. L'arte primitiva, del resto, sia essa la preistoria del teatro, o di qualunque altra forma specificatasi in processo di tempo, è tutto nel tumulto dell'*orror sacer,* del quale residuano sedimenti nell'anima colta e moderna.

L'antropomorfismo è un'altra causa confluente, che nutrisce il rivo derivato dalla sorgente del mimetismo, e lo ingrossa. Anch'esso, su cui non occorre una sola parola di dilucidazione, è una forza impellente nella direzione della deformazione delle sagome. Esperienze ineccepibili confermano il fatto che solo l'abitudine scientifica, il controllo sperimentale, l'uso degli strumenti di precisione, hanno suscitato in noi la possibilità del fotografismo cerebrale, della coscienza su cui la realtà sensibile si imprime come la immagine proiettata nello specchio piano. Al di là di codesta educazione c'è una appercettività *sui generis* in cui i sensi sono fantasia e ad un tempo intelletto. Ond'è che essi percepiscono, per una esplosione fatale dell'io che si frantuma nell'infinito un numero infinito di fenomeni, e tanta umanità dove forse di umanità non c'è ancora il palpito, e dove i nostri sensi scoprono appena la presenza delle leggi della meccanica.

Chi ripensi alle manifestazioni primordiali che ho riferito, le finzioni ancora informi, sia mute che parlate, scultorali in quanto quadri plastici, musicali in quanto rinvigorite di spunti epico-lirici, si avvede di leggeri che la religiosità e l'antropomorfismo creano in esse infallibilmente l'allegoria. Sotto questo riguardo in modo affatto esauriente assumono significato le danze magiche. L'allegoria è di già creazione, arte. Ma, come noi parliamo di una manifestazione specifica, dal teatro, arte rappresentativa, una conclusione possiamo

definitivamente fermare, la quale suona: alle origini prime, il teatro, la mimica, ha un valore extraempirico, religioso, mistico, allegorico. Purificato in seguito della impronta duramente pratica che lo suggella, non perderà mai, ove sia schiettamente teatro, la sua cifra primordiale. Dove verrà a perderla, sarà in quei territori e in quei momenti del tempo in cui lo spirito s'impiglierà nello sperimentalismo e nelle illusioni del materialismo.

* * *

Guardate ora, dal punto di vista in cui ci siamo messi, le rappresentazioni di cui s'è dianzi parlato. E giudicatele per ciò che concerne gli elementi di teatralità di cui sono formate. Due sono gli assi che incontrandosi generano, esteriormente, l'opera di teatro: la finzione e la parola dialogata, l'azione e il dibattito. Ebbene l'una e l'altro coesistono ad esse, evidentissima l'azione dialetticamente svolgentesi, chiara la parola, il dibattito. Chè, ove questo sembri mancare, in talune abbreviate rappresentazioni plastiche, sarebbe grossolano errore persistere nella illusione. La parola, ho già detto più sopra, è una espressione che poggia, per gli uomini primitivi, sullo stesso piano delle altre espressioni similiari: gesti, gioco di muscoli, atti, movimenti dello scheletro.

In quanto alla polpa drammatica, il *pathos*, l'urto, il divenire, essa risiede dove paura, aspettazione, ansia, amore, odio, strazio, vittoria conseguibile, si disegnano nel corso della finzione, che si svolge appunto sollecitata da codesti sentimenti, e via via plasmata da codeste passioni.

* * *

E cito qui, a guisa di parentesi, un fatto che potrà dar vigore al mio principio della *deformazione*, necessitata dalla

speciale attitudine dello spirito di fronte alla empiria, onde si genera l'arte. Più di una tribù selvaggia trasforma, non solo fantasticamente, ma sensibilmente, la natura, e non in fantasia soltanto, ma fisicamente. Non parlo delle modificazioni che tutti senza distinzione apportano al *loro proprio corpo*; ma di modificazione al corpo delle cose. Alcuni alberi vengono modificati sostanzialmente nella loro forma, affinchè significhino alcun che, che altrimenti non sembrerebbe. Gli animali predati vengono anche essi, in virtù di un principio di allegoria, trasfigurati. Le femimne, in alcune tribù dell'Africa meridionale, sono sottoposte a ingrassamento intensivo, non già come con superficiale giudizio s'è sempre ripetuto, per far più lauto il banchetto della copula; ma per un intendimento religioso e divinizzante; in quanto la femmina s'intende che realizzi la fecondità terrestre, la personificazione inesausta della zolla. E taluni bambini destinati *per omina* alla vita sacra subiscono schiacciamenti e pressioni al cranio, tali che suscitano il morbo epilettico, che mette in comunione l'uomo con le potenze invisibili. Certi acconciamenti, certi abbigliamenti, certe mutilazioni, quasi tutti i tatuaggi sono in origine segni significativi; non correzioni imposte per mal gusto, per ozioso bisogno estetico, ma stromenti, veicoli offerti alla Natura per rivelarsi.

*
* *

Sarò ora succinto il più possibile nello esporre quelle forme mezzane di teatro o di rappresentazione che si fissano nella zona centrale fra la rappresentazione primordiale di cui s'è finora discorso, e la rappresentazione cólta piena matura che, iniziatasi in Grecia, s'è svolta poi secondo vicende a noi note, presso tutti i popoli civili.

Elencherò, anche per desiderio di chiarezza, codeste forme,

sulle quali d'altronde nulla ci sarebbe da dire che impegnasse una qualsiasi discussione.

1. *Ebrei.* — Si parla tuttora da qualcuno di un teatro ebreo, degli Ebrei autentici, teatro s'intende non mai uscito dal suo stato embrionale o di formazione. Superficialmente esaminato il fatto, potremmo rifiutare senz'altro l'affermazione che fa esistere un teatro o proto-teatro degli Ebrei. Senonchè, ove si guardi bene l'immenso tessuto della stirpe nomade e dispersa, si trovano in esso talune isole che serbano più tenacemente i caratteri primitivi e la compagine degli elementi costituzionali più salda. Così certi aggregati del Caucaso, della Georgia, del Pengiab. Ebbene è quivi che incontriamo così come una poesia, anche un teatro. Teatro rudimentario cui manca ogni forza centrifuga, sicchè resta tuttora alle forme tradizionali e bibliche degli *Enigmi,* delle *Passioni,* delle *Epifanie.* Avanzi d'un'antica grandezza, riecheggianti languidi e spenti, come il rantolo di un moribondo, questa sorta di rappresentazioni non hanno che un valore di curiosità. In quanto al teatro colto degli ebrei e al teatro ydisch ce ne siamo occupati a suo luogo.

2. *Arabi.* — Intenzionale allo stesso modo che quello degli ebrei, è il magro fascio delle rappresentazioni proprie degli arabi. La differenza che separa queste rappresentazioni dai mimo-drammi dei primitivi risiede assolutamente nella intenzionalità, dirò così, di pura arte.

Laddove queste ultime si svolgono indipendentemente da qualsiasi preordinato quadro artistico, le prime vogliono essere un prodotto estetico. Ma son poca cosa, forse assai minore dei *mimo-drammi* selvaggi. Hanno maggiore importanza: le *marce cadenzate* (mimi); le danze narrative-rappresentative delle Chabazis, sorta di almee o meretrici che si esibiscono coi loro miserabili trucchi nei ritrovi pubblici, accompagnate da suonatori di tamburi e di tiorbe; le farse dei Chaers, improvvisatori che salmodiano delle banalità pulcinellesche sui *treteaux* al suono dei *rebab.* Nulla di originale, nulla che

valga una osservazione meno che distratta, ove si tenga conto, per ciò che riguarda il fenomeno generale, delle note precedenti.

3. *Persiani.* — Il teatro persiano è più sviluppato. C'è già un principio di *décor,* come una più scaltrita intenzione scenica. Drammi, propriamente detti, *tearis,* o tragedie, commedie, farse, melodrammi. Il *tearis,* in ogni modo è alcun che di ibrido, tragicomedia alle quale si associa anche il canto; cosicchè può dirsi che esso, forma composita, sia anche la forma abbreviatrice di tutto il teatro persiano. Il canto vi si alterna alla recitazione. Il *ruzekan* dice il prologo, facendo nel contempo un'ampollosa arringa elegiaca, fra le grida e gli strepiti degli attori e degli spettatori. Un canto di ispirazione mistica chiude questa prima parte del dramma, che ha la sua importanza sia per ampiezza sia per contenuto, in quanto epicamente riassume tutta la vicenda. Il palcoscenico s'empie allora dei *lutis* (attori; *lutis* = povera gente), eunuchi, feccia della strada, cortigiane e pandemie. La trama comincia a snodarsi. Si tratta di antichissimi tessuti drammatici, nei quali la favola, i personaggi, lo sviluppo sono rimasti immutati da secoli.

L'ultima redazione di alcuni di essi (*La testa dell'Imano Hussein, La morte del Profeta, Il Fedek, I figli di Zaineb*) pubblicate nella *Revue d'Orient,* corrisponde, come una commovente identificazione, alla redazione datane dal Royer, e dal Chodzko nel 1845. Si tratta, come dai titoli ognuno può comprendere, di rappresentazioni a fondo storico-mitico, rimaste inalterate sul flutto della tradizione che le ha condotte dal sec. XIV e XV fino a noi, e le condurrà chi sa a quali lontani nepoti. Il fenomeno di sopravvivenza delle forme e degli schemi tipici corrisponde all'analogo fenomeno studiato nel teatro giapponese. Con questa differenza però, che nel teatro giapponese, se l'involucro invariato resta, la polpa è soggetta a un lento e sorprendente processo di metamorfosi. La guaina è pur sempre quella, non così lo spirito; mentre

nel teatro persiano, spirito e involucro sono rimasti mummificati e procedono, chiusi in sè, senza nulla dire che non sia già noto. I *teazis* sono effettivamente dei *révenants* senza più nessuna efficacia. Espressioni fossili, che lo spirito moderno rinuncia a decifrare, come quelle che non presentano interesse se non per gli archeologi.

Un tal quale interesse presentano invece i *tamachs,* sorta di balli e di scene mimiche programmatiche; scritti (perchè non mancano di episodi parlati), pensati ed eseguiti dai *lutis.* L'argomento è sempre uno, l'amore sensuale, coi suoi furori, le sue soddisfazioni e le sue lascivie. La dissolutezza che v'è rappresentata richiama l'attenzione del biologo e del sociologo, più che dell'estetico. Tuttavia questa realtà quintessenziata della lascivia e della libidine, trasfigurata veramente in un caldo vapore dai *kainé* che intonano i loro *aud* e i loro *nefir,* sottolineando, e imprimendo con la musica una più intensa suggestione ai gruppi plastici, può darci una idea del profondo spirito dionisiaco che ricircola sotto la superficie, dovunque; e trova ora un grossolano sbocco, come qui, tutto fisiologico; ora una foce regale, come nel dramma di Jaccos presso i greci. Dalla materia che si trae dietro lo spirito dionisiaco, è possibile misurare la mentalità di una stirpe.

Finalmente la farsa di *Kethel-Péhlévan* (il *mimus calvus,* il Pulcinella dei burattini) devoto, bigotto, fanfarone, ruffiano, ladro e mangione, ci insegna la diffusione enorme che ebbe la maschera mimica di antichissima origine greco-italica (lo *stupidus*) che, come si trasfigurò nel Karaguez dei turchi, così divenne questo *Kethel-Péhlévan* ironico.

4. *India.* — Possiede un' abbondantissima produzione drammatica. Vale a dire:

a) Danze-mimiche delle Baiadere.

b) Scene floreali.

c) Pantomine.

Ciascuna di queste tre forme rudimentarie ha un significato mistico e religioso.

Spesso la danza delle Baiadere, dove non simula la danza delle Apsare, vuol rappresentare un momento della storia interiore dell'anima, una scena della vita spirituale che si risolve nelle sensibili espressioni del corpo, strumento dell'*atman* individuale. Le scene floreali (con danze di animali, intervento di santoni e di asceti, evocazione di iddii) significano una celebrazione della Natura, e dell'*Atman* universale, il monito, nel momento che la Terra rifiorisce, a dimenticare le ingiustizie e le iniquità degli uomini, risommergendosi nell'oceano del Tutto. Le pantomime non mancano, nè anche esse di codesto carattere simbolico-sacro. Una delle più note e più frequenti, e della quale ebbe qualche tempo fa a occuparsi il Kbail, *Le nozze della Terra e del Mare,* sta, col suo apparato mitico, a dimostrarcelo.

Seguono forme più complesse:

d) Le parasane o Vīthi.

e) I tas-bi-tas.

f) I nataka.

Anche l'India ascetica ha le sue commedie dell'arte, le Parasane. Nulla di particolare in esse, se non il carattere etnico che le imprime. Ha i suoi poemi lirico-drammatico-musicali (i tas-bi-tas), in cui la materia religiosa e umana, per la tendenza tutta indù a fondere in un solo soffio robusto la vita individuale e terrestre con la vita dell'Invisibile, appare nella sua evidenza massima. E ha il dramma propriamente detto (il *nataka*) in cui la forma ciclica, come nei tempi più remoti, predomina a danno di una euritmia la cui piena assenza si avverte col fastidio della lunghezza. Sono architetture *sui generis* delle quali troviamo una sorta di giustificazione studiando l'architettura del tempio e della casa indiana: l'enorme, il fastoso, il sovraccarico dei simboli, il tortuoso, il tormentoso, che segna ogni manifestazione del pensiero indù, vi riappaiono inalterabilmente, espressioni geometrizzate, un ascetismo affatto alieno dalla coscienza europea. Se l'India non avesse avuto Rabindranat Tagore, che mirabil-

mente fuse gli elementi consoni delle due civiltà, della nativa e della nostra, il dramma indiano non sarebbe anch'esso, se non una curiosità da etnografo.

5. *Giava.* — Dal *panton* (canzone lirica) e dalla *tcharita* (sorta di lauda dialogata) si è generata la forma di fusione, che è il dramma propriamente detto.

Dramma farraginoso, dove il meraviglioso predomina, rappresentato all'aperto, con un *décor* improvvisato, parte artificiale, parte naturale, e costituito di recitazione e di lettura ad un tempo. Una specie di direttore di scena, regola lo svolgersi dell'azione — avvenimenti mitici per lo più — quando gli attori tacciono. È un *didáscalos* che in qualche modo adempie anche alla parte di coro, inteso questo come interprete della vicenda. Fa parte di codesti drammi, quasi sempre, come personaggio tipico che rappresenta il tratto negativo della filosofia del dramma, la *Maschera di legno,* il buffone dalla vasta bocca, che nel culmine tragico, come il giullare di Lear, snocciola la sua cinica sapienza, la sua stoica saggezza. È, in certa misura, un personaggio catartico, in cui si riassume la significazione del dramma e il suo ammaestramento, il quale mette capo a una concezione ottimistica della vita.

Alla stessa concezione s'informano i *toping* e i *wayan,* gli uni mimo-drammi di mostri accompagnati dal furibondo suono dei tam-tam; gli altri drammi di burattini e di ombre chinesi. Ma anche il teatro giavanese, ove si facciano le debite eccezioni, sta a significare una incapacità di sviluppo, un arresto secolare che non rivela alcun sintomo di movimento e di slancio evolutivo.

Quando si pensa che il teatro greco ebbe, nella remota antichità, i medesimi tipici modelli, generati dalla fatalità della vita e della storia, e seppe da quei modelli ancor spuri (rappresentazioni mimiche, mitiche e misteri) elevarsi così in alto nel cielo dell'arte, vien fatto di concludere che codesti teatri (ebrei, arabi, ecc.) mancano, come ne manca la

stirpe in seno a cui sono sorti e vegetano, di un impulso interiore di creazione, di un nucleo profondo in cui, come nel seme, sia raccolto tutto un albero destinato a svilupparsi e a fiorire. Sicchè non è inopportuno concludere che bensì tutti i popoli posseggono un teatro o una spinta alla creazione scenica; ma solo uno — l'antico popolo greco — ebbe la possibilità di gettare nel mondo la creatura perfetta, dal cui grembo (tragedia, commedia, mimo), tutte le forme posteriori del teatro mondiale sono scaturite.

INDICE DEI NOMI

E

F

G

H

Q

R

S

W

X

Y

Z

INDICE

IL PENSIERO GRECO

Eleganti volumi in 12° stampati su carta a mano.

FRACCAROLI G. — **PLATONE, Il Timeo** (Traduzione) L. 16 —

ROMAGNOLI E. — **Le commedie di Aristofane** (Tradotte in versi italiani con introduzione e note). 2 volumi *esaurito*

BODRERO E. — **Eraclito.** *Testimonianze e frammenti* . L. 8 —

FRACCAROLI G. — **I lirici greci** *(Elegia e Giambo)* . » 20 —

— — — *(Poesia Melica)* . . » 24 —

— — **PLATONE, Il sofista e l'uomo politico** . . . . L. 16 —

CALDERINI A. — **CARITONE DI AFRODISIA, Le avventure di Cherea e Calliroe** (Romanzo tradotto) . L. 10,40

TACCONE A. — **Gli idilli di Teocrito** (Tradotti in versi italiani con introduzione e note) . . . . L. 12 —

VIANELLO N. — **LISIA, Le Orazioni** (Traduzione) . . » 13 —

BIGNONE E. — **Empedocle.** Studio critico. Traduzione e commento delle *testimonianze e dei frammenti* . . . L. 28 —

BIBLIOTECA LETTERARIA

Eleganti volumetti in 24° stampati su carta a mano.

GIANI R. — **L'estetica nei pensieri di Giacomo Leopardi** . . . . L. 6 —

GIANI R. — **L'amore nel "Canzoniere" di Francesco Petrarca** . . . . L. 5 —

NERI F. — **Il Chiabrera e la pleiade francese** . . » 10 —

PORENA M. — **Dello stile** (Dialogo) . . . . » 5,20

PAGET-TOYNBEE — **Vita di Dante** (Con illustrazioni) » 6 —

LETTERATURE MODERNE

STUDI DIRETTI DA ARTURO FARINELLI

Volume I.

FARINELLI A. — **La vita è un sogno.** Parte Prima: *Preludi al dramma di Calderon.* Un volume in-16° . . . L. 12 —

Volume II.

FARINELLI A. — **La vita è un sogno.** Parte Seconda: *Concezione della vita e del mondo nel Calderon. Il dramma.* Un volume in-16° . . . . L. 16 —

Volume III.

GABETTI G. — **Il dramma di Zacharias Werner.** Un volume in-16° . . . . L. 10,40

Volume IV.

ALFERO G. A. — **Novalis e il suo "Heinrich von Ofterdingen".** Un volume in-16° . . . . L. 9,10

Volume V.

SLATAPER S. — **Ibsen.** Un volume in-16° . . . . . . L. 14 —

Volume VI.

GORI G. — **Il Teatro Contemporaneo.** Un vol. in-16° L. 20 —